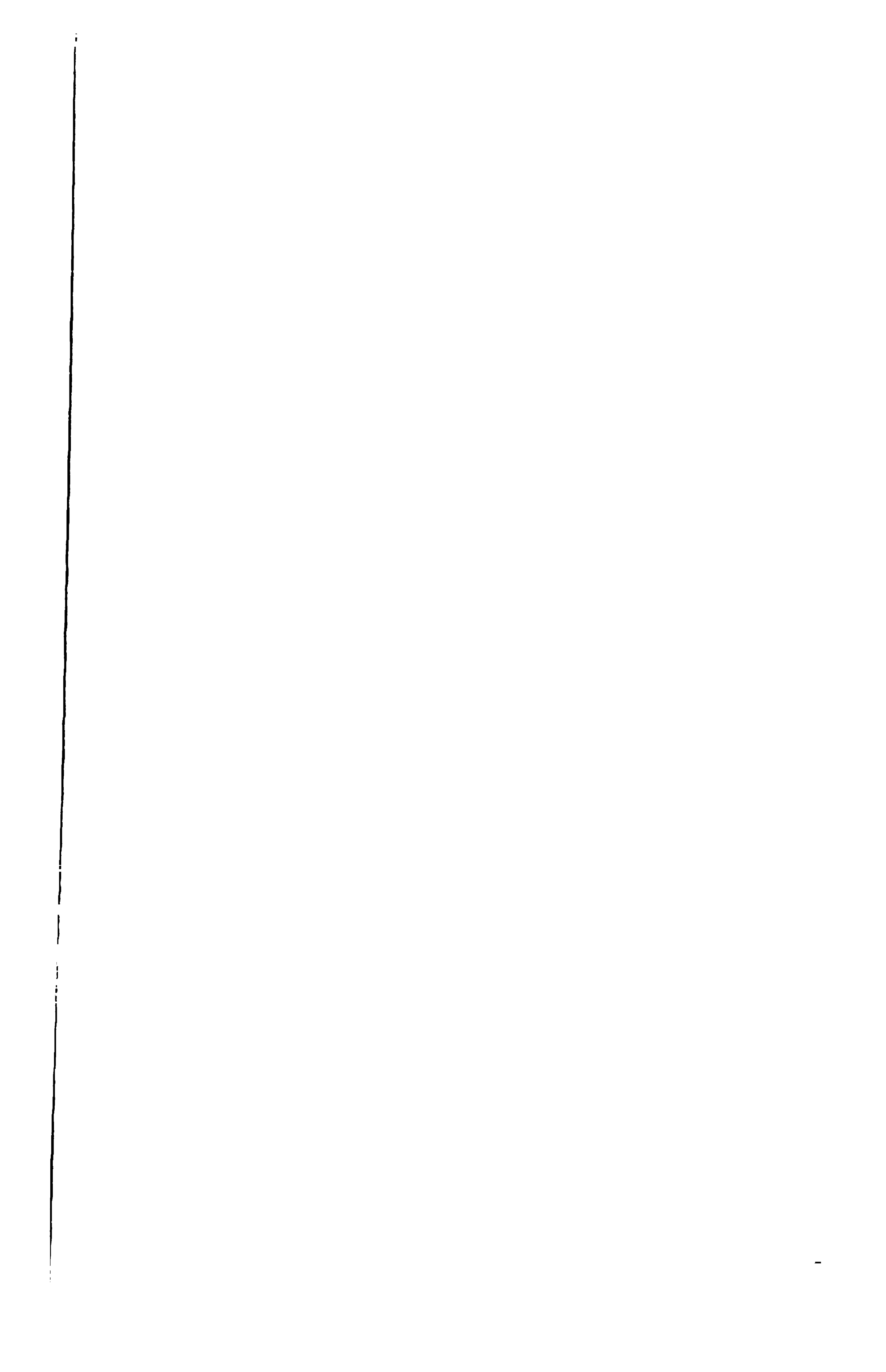
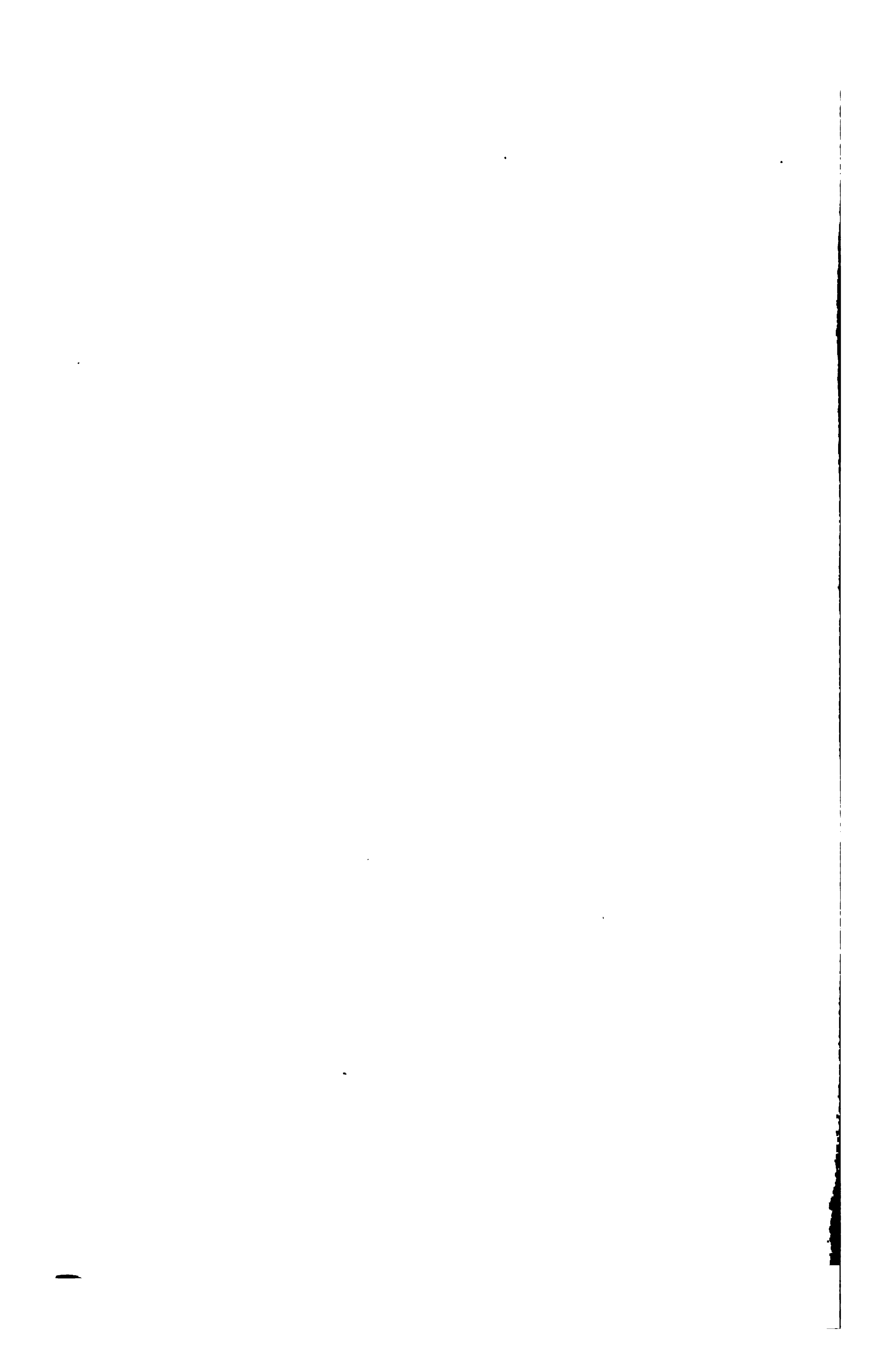










JAHRBÜCHER

FÜR

MUSIKALISCHE WISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

FRIEDRICH CHRYSANDER.

ERSTER BAND.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF &

1863.

INHALT.

JAHRBÜCHER

FÜR

MUSIKALISCHE WISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

FRIEDRICH CHRYSANDER.

ERSTER BAND.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1863.

SEINER MAJESTÄT

GEORG V.

KÖNIGE VON HANNOVER

DEM

ERHABENEN PROTECTOR DER DEUTSCHEN HÄNDELGESELLSCHAFT

IN EHRFURCHTSVOLLSTER DANKBARKEIT GEWIDMET.



INHALT.

Die nicht mit dem Namen des Verfassers bezeichneten Abhandlungen sind von dem Herausgeber.

Anzeigen und Beurtheilungen neuerer Werke werden in dem folgenden Bande erscheinen.

Zusätze und Berichtigungen.

Seite 55 – 56. Ein drittes Exemplar von Tinctoris *diffinitorium* befindet sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wie Al. Fuchs in der »Cäcilia« (1844, Bd. 23 S. 45—46) mittheilt; die Angabe »in gr. 8., gedruckt zu Neapel 1483« kann er nicht aus dem Buche selber gezogen haben. Dieses dritte vorhandene Exemplar aus dem Nachlasse des Erzherzogs Rudolph, sagt Fuchs, »wird sorgfältig als eine unschätzbare Seltenheit im Archiv besonders aufbewahrt«. *Dehn*, der Herausgeber der Cäcilia, setzt hinzu: »Ein viertes Exemplar wurde vor wenigen Jahren in Neapel den Liebhabern seltener Drucke für tausend Ducati zum Kauf angeboten«.

Seite 86 Zeile 16 v. u. lies *f-fa-ut* statt *fa-ut*.

Seite 153. Die Z. 18—19 vermuthete Auflösung der Capelle nach Prätorius' Absterben, oder schon ein Jahr zuvor, wird nicht stattgefunden haben, denn noch im Jahre 1625 widmet *Daniel Selich* (Selichius) als Capellmeister in Wolfenbüttel seinem Herrn ein in Hamburg gedrucktes Werk geistl. Compositionen. In den Acten fand sich von D. Selichius keine Spur.

VORWORT UND EINLEITUNG.

Ein Unternehmen wie das gegenwärtige wird keiner Rechtfertigung bedürfen. Wie sehr auch die auf dem grofsen Gebiete der Musikwissenschaft thätigen Kräfte in Ansichten und Bestrebungen auseinander gehen mögen, darin sind sie einig, dass ein gemeinsames Organ wünschenswerth, vielleicht unentbehrlich sei.

Wenn dennoch ein solches noch immer nicht hat zu Stande kommen können, so müssen Hindernisse besonderer Art entgegen stehen. Und solche Hindernisse sind allerdings in überreichem Maafse vorhanden. Die Zahl derjenigen, von deren Beihülfe der Bestand derartiger Jahrbücher abhängt, ist zur Zeit noch sehr gering, und selbst unter dieser kleinen Zahl dürfte sich mancher finden, der, an das Arbeiten auf eigne Hand gewöhnt, allen gemeinsamen Unternehmungen aus theilnahmloser Ferne zusieht — um so mehr, wenn die thätige Mitbetheiligung nicht durch Hoffnung auf äussern Gewinn angespornt werden kann. Von dem *Herausgeber* gilt dies alles noch weit mehr; ohne Mühen und Opfer seinerseits bei gänzlicher Verzichtleistung auf eine entsprechende persönliche Entschädigung wäre das Unternehmen wenigstens in dér Form nicht möglich, in welcher es doch der Sache verhältnissmäfsig die besten Dienste zu leisten verspricht.

Man sollte nun meinen, der geeignete Herausgeber fände sich noch am ehesten unter den bei den öffentlichen musikalischen Bibliotheken Angestellten, welchen die Beschaffung des Materials keine Kosten verursacht und die Ausarbeitung gröfserer

Beiträge ziemlich leicht gemacht ist. Die im J. 1848 eingegangene, in mancher Hinsicht unsern Jahrbüchern ähnliche »Cäcilia« stand auch zuletzt unter der Leitung des Custos an der umfassendsten musikalischen Bibliothek Deutschlands. Aber ihre Lebensfähigkeit wurde dadurch nicht gröſser, und vor den überwiegend antiquarischen Mittheilungen scheint weder der eigentlich geschichtliche noch viel weniger der übrige Theil dieser Wissenschaft zu seinem Rechte gekommen zu sein. Darin liegt nun jedenfalls die Hauptschwierigkeit für jede umfassendere wissenschaftliche Leistung auf dem Gebiete der Tonkunst, dass eine ausgebreitete Kenntniss der musikalischen Literatur, wie sie gemeinhin nur bei Bibliothekaren gefunden wird, sehr leicht den Sinn für andere, hier nicht minder wesentliche Dinge abstumpft, und wiederum, dass die Hervorbringung dauernder Leistungen in allen Hauptfächern der Musikwissenschaft ein noch weit gröſseres wirkliches Wissen voraussetzt, als selbst in der zur Zeit vollständigsten Bibliothek zu erlangen ist.

Hat man bezweifelt, dass die musikalische Wissenschaft an Höhe und innerer Vollendung je an die der bildenden Künste hinan reichen werde, so wird das Urtheil, wenn auch unbewusst, durch derartige Schwierigkeiten mit bestimmt sein. Wir begreifen eine solche Verkennung sehr wohl; nur den gemeinhin angeführten Hauptgrund, die Musik sei geistig viel zu unbestimmt als dass in ihrem Gebiete eine den höchsten Anforderungen entsprechende Wissenschaft entstehen könne, erlauben wir uns für eine Täuschung zu erklären, in der die ganze bisher gangbare Unterschätzung der Tonkunst klar zu Tage tritt. Dass das musikalische Schriftthum vergleichungsweise noch immer so sehr unvollkommen ist, kann uns nicht wunder nehmen; die stärksten Entschuldigungsgründe sind hier geltend zu machen. Aber dürfen wir diese etwa als eine Rechtfertigung ansehen und uns dabei beruhigen? Gewiss nicht! wir würden damit jene Hoffnung verlieren, die, wenn auch nicht das volle Gelingen sichert, doch stets zum höchsten Aufstreben begeistert. Ist doch schon die Erkenntniss der wahren

Schwierigkeiten die erste Stufe der Ueberwindung derselben: und nie sollen wir die Ueberzeugung preis geben, dass dasjenige, was von dem Geiste nach und nach in natürlicher Entwicklung geschaffen worden, sich auf dem Wege der Erkenntniss auch in ihm wieder als Einheit zusammen schliefse. Es ist daher kein Anstürmen gegen Unmöglichkeiten, kein Steinewälzen den Berg hinan, sondern eine auf ein grofses Gesetz des Geistes gegründete Anstrengung, wenn wir streben und hoffen, auch in diesem Gebiete die fast unübersehbare Fülle des Gewordenen überall noch mit dem Lichte der Erkenntniss zu durchdringen.

Wissenschaft nennen wir dies im ächten und vollen Sinne; und um es anzudeuten, dass wir hier in ihren Kreis eintreten, uns ihren strengsten Anforderungen nicht entziehen und ihr nach Kräften in ihrem ganzen Umfange dienen möchten, lassen wir die Jahrbücher unter dem Titel »*für musikalische Wissenschaft*« ausgehen. Das ganze Gebiet der Tonkunst soll darin, und möglichst gleichmäfsig, bedacht werden, nicht etwa, wie man aus meinen früheren Arbeiten und selbst aus dem Inhalte dieses ersten Bandes schliefsen möchte, vorzugsweise der historische Theil derselben.

Die *Geschichte* der Musik würde den Jahrbüchern zwar allein schon für eine unabsehbare Zeit hinreichenden Stoff gewähren; aber so sehr hier eindringende allseitige Forschung noth thut und so gewiss die geschichtlichen Aufsätze den gröfseren Raum beanspruchen werden, ist doch nach der Ansicht des Herausgebers eine besondere Zeitschrift dafür nicht so dringlich, als eine andere die sich das Ziel setzt, das Gesammtgebiet der Tonkunst nach einheitlichen wissenschaftlichen Grundsätzen zu behandeln.

Dass bisher eine solche gemeinsame Richtung gemangelt hat, ja dass nicht einmal die Nothwendigkeit derselben erkannt ist, zeigt sich wohl am deutlichsten bei der *Tonlehre*. Von dieser darf man nicht, wie von der Geschichte und der Aesthetik der Tonkunst, behaupten dass sie sich noch in unreifen Anfängen bewege, denn sie hat sich, angespornt durch die Bedürfnisse der

Praxis, nahezu erschöpfend ausgebildet: und dennoch fehlen ihr zur Zeit fast noch alle diejenigen Hauptergebnisse, zu denen sie gelangen wird, wenn sie an der Hand der Geschichte mit geläuterten Kunstansichten noch einmal prüfend ihr ganzes Gebiet durchwandert.

Die jetzt gangbare *Aesthetik* oder Lehre vom Schönen steht zu der Tonkunst in keinem erfreulichen Verhältnisse. Der ganze, jüngsthin bis in's einzelnste ausgezimmerte Bau dieser Aesthetik ist ohne nennenswerthe Mitwirkung unserer Kunst zu Stande gekommen, so dass es erklärlich ist, wenn die Musik sich in jenem philosophischen Wohnhause der Kunstideen etwas fremd und unbehaglich fühlt. Es fragt sich nur, ob sie wirklich niedrig genug ist, den ihr angewiesenen Platz ohne weiteres einnehmen zu müssen, oder ob sie das Recht geltend machen darf, auch hier, ihren eignen Bedürfnissen und Wahrheiten getreu, für sich selber zu wählen und zu bauen. Von gewissen »musikalischen Aesthetikern« wird diese Frage nicht einmal aufgeworfen, ohne Zweifel in der Meinung, die Musik bei ihrem geringen geistigen Gehalte dürfe froh sein, in einem philosophischen Palaste der Aesthetik überhaupt nur ein Unterkommen zu finden. Dem entgegen ist unsere einfache und feste Ueberzeugung, dass wir alles, was von dort kommt, abweisen müssen, bis die Berechtigung der philosophischen Baumeister zu ihrem Werke untersucht und zugestanden ist. Unsere Verpflichtung, meinen wir, sei hier um so unabweislicher, *weil*, wie die Sachen jetzt stehen nach der philosophischen Ausbeutung oder Ausklärung der bildenden Kunst und der Dichtung, *nur noch der Wissenschaft der Tonkunst das volle Recht zu einer solchen Prüfung geblieben ist und daher auch nur von ihr eine Läuterung der Aesthetik ausgehen kann.*

Hiermit zielen wir nicht entfernt auf eine Abtrennung der Wissenschaft der Tonkunst von der der übrigen Künste, sondern sind im Gegentheil von der Gewissheit eines gemeinsamen Mittelpunktes wie von der Nothwendigkeit einer einheitlichen Behandlung aller Kunstwissenschaften so sehr überzeugt, dass wir jede

gesonderte »Aesthetik der Tonkunst« (wie natürlich auch die der Malerei, der Dichtung u. s. w.) zu Gunsten einer allgemeinen Wissenschaft des Ideals unbedenklich preis geben; denn obwohl gewissermaßsen schon das einzelne wahre Kunstwerk die ganze Aesthetik einschliefst, ist doch keine einzelne Kunst fähig, auch nur einen selbständigen Theil derselben auszubilden.

Suchen wir nun überall die Pfade wahrer Wissenschaft einzuhalten, so dürfen wir hoffen, im Grofsen und Ganzen nicht fehl zu gehen und selbst im Kleinen Nützliches zu leisten. Eines weiteren Berufes und eines anderen Freibriefes, als des in dieser Ueberzeugung gelegenen, bedarf es nicht für den, der hier zu seinem Theile mitwirken möchte, noch findet hier etwa ein Unterschied statt zwischen sogenannten Dilettanten und Fachmännern, denn diese Scheidung, die von der Praxis, der geschäftlichen Ausübung der Kunst entnommen ist und dort ihre Berechtigung hat, drückt in Sachen der Wissenschaft nicht das Richtige aus: hier gilt nur éin Gegensatz, der des Wissenschaftlichen und des Unwissenschaftlichen, und beide, Dilettant und Fachmann, werden unter Umständen auf der einen oder der andern Seite stehen, nur mit diesem Unterschiede, dass der Dilettant schwerer zu einer genauen Erkenntniss und sichern Beherrschung des Einzelnen, der geschäftliche Musiker schwerer zu klaren allgemeinen Anschauungen und freien Uebersichten gelangt. Hier zur Belehrung und Ausgleichung die Brücke zu schlagen, ist der schönste Beruf einer wahren Kunstwissenschaft.

Die hier vorliegenden Aufgaben und Arbeiten, namentlich die zeitgemäfsesten und dringlichsten, sowie das Verhältniss der Jahrbücher zu denselben im einzelnen zu besprechen, wird erst in den nächsten Bänden möglich sein. Nur Einiges sei vorläufig berührt.

Dem *Volksgesange* im allgemeinen und dem vaterländischen im besondern eine vorzügliche Aufmerksamkeit zu widmen, muss um so mehr die Pflicht der Jahrbücher sein, weil bei einer zum Theil ausgezeichneten Verwerthung der poetischen Seite

dieses Gegenstandes das Musikalische desselben noch sehr im Argen liegt. Wir besitzen zwar viele Sammlungen von Sangweisen aus fast allen Ländertheilen Europa's, unter diesen einige sehr umfängliche, aber keine einzige welche von allgemeinen Gesichtspunkten aus und in musikvergleichendem (wie so manche Sammlung der Texte in sprach- und dichtungvergleichendem) Sinne durchgeführt wäre, fast keine einzige solcher gleichmäfsig der Wissenschaft und dem Kunstgenusse dienenden Sammlungen wie uns deren von den blofsen Texten doch bereits so viele vorliegen. Zur Stunde fehlt es hierin noch an aller und jeder Einheit und Gemeinsamkeit. Auf eine Vergleichung der Melodien verschiedener Völkerschaften zwecks Nachweisung der Ursprünge hat man sich fast niemals, oder höchstens so nebenher. eingelassen, noch weniger auf die Bestimmung des Zeitalters der Melodien nach inneren musikalischen Kennzeichen. Und doch sind dies Grundfragen, ohne deren Erledigung der Volksgesang bei allen Reizen, mit welchen er das gesellige Leben der Völker schmückt, für die Wissenschaft nutzlos bleiben muss. — Alles was näher oder ferner einen solchen Zweck fördert, wird für die Jahrbücher willkommen sein. Seltenes, Fremdartiges, an und für sich Wichtiges bedarf weiter keiner Empfehlung; aber wo unser historisch-kritisches Gefäfs zur Aufnahme der ganzen Fülle eines vorliegenden Stoffes bei weitem zu klein wäre — wie bei dem Nationalgesange ganzer Länder z. B. Schottlands, Schwedens, Spaniens u. a., als Gesammtheit betrachtet —, wird eine übersichtliche, nur die Wesenheit und den Gang der Entwicklung hervor hebende Darstellung genügen müssen. Für den *deutschen,* namentlich den weltlichen Volksgesang dürfte vor der Hand wohl die wichtigste Aufgabe sein, einzelne Quellen und Nachrichten aus seiner frühesten Zeit (etwa bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts) aufzusuchen und dadurch die Chronologie, Verbreitung, Umbildung und Schicksale, überhaupt die Geschichte der einzelnen Lieder kennen zu lernen. In Chroniken, Jahrbüchern der historischen Vereine und sonstigen germanistischen Schriften ist hierüber schon vieles mitgetheilt, welches

nur der Zusammenstellung bedarf; Musik ist leider fast niemals beigegeben, muss auch, wo sie sich findet, mit Vorsicht aufgenommen werden.

Bei der *Mittheilung von Musikstücken* dürfen wir gewisse Gränzen nicht überschreiten. Seltene ungedruckte Compositionen namhafter Meister ohne weitere Beziehung auf eine Abhandlung lediglich ihres musikalisch-historischen Werthes wegen mittheilen, wie es bisher bei den einschlagenden Zeitschriften bräuchlich war, wird hier nicht geschehen können; unsere Bände würden die Menge der werthvollen, zur Zeit noch unbekannten Werke grofser Meister nicht fassen, und sind nicht der Ort dafür. Wird Einzelnes aus dieser Menge heraus gehoben und abgedruckt, so geschehe es immer nur als nothwendige Beigabe, gleichsam als Unterlage einer Abhandlung, dann aber (z. B. bei der Zergliederung einer Fuge, eines Chores u. dgl.) mehr mit Rücksicht auf das Zweckdienliche als auf das Seltene. Alles was von Volksliedern, weltlichen oder geistlichen, zur Sprache kommt, kann mit Text und Musik abgedruckt werden; einzelne wichtige Sammlungen dieser Art aus frühester Zeit, gedruckte oder handschriftliche, können ihres durchweg geringen Umfanges wegen ganz zum Abdruck gelangen. Dasselbe gilt von aller noch erhaltenen praktischen Musik bis etwa zum Jahre 1450, natürlich mit Ausschluss des lateinischen Choralgesanges. Den Kennern dieses Faches wird eine solche Einschränkung gewiss einleuchten, denn schon die ältesten vorhandenen Handschriften des lateinischen Kirchengesanges sind nicht nur von so grofsem Umfange und fast unübersehbarer Mannigfaltigkeit der Melodien, dass die Sammlung derselben ganze Folianten füllen würde, sondern ihr Abdruck erheischt auch einen Kostenaufwand zu welchem der Nutzen der genannten Gesangbücher zur Zeit noch in keinem Verhältnisse steht. Jetzt, in den Anfängen der Entzifferung der Neumenhandschriften, wird der wichtige Gegenstand von den Jahrbüchern am besten gefördert werden können durch Nachweisung verschiedener Handschriften, durch Untersuchungen über die Verbreitung und

veränderte Schreibweise der Neumen in den verschiedenen Ländern und Jahrhunderten, und namentlich durch Mittheilung und chronologische Aneinanderreihung aller auffindbaren Melodien zu *einzelnen* kirchlichen Gesangtexten. Auf solchem Wege liefse sich das dunkle Gebiet wie durch einzelne Lichtstrahlen erhellen und eine umfassende Sammlung des ganzen weitverzweigten Stammbaumes Gregorianischer Melodien vorbereiten, wie wir ähnliche Sammlungen aus späteren Zeiten über deutsche und englische Kirchengesänge bereits besitzen. In den Biographien älterer Tonmeister werden wir hinsichtlich der beizugebenden Musik verschieden verfahren müssen. Bei einem so bedeutenden und unter uns so gänzlich unbekannten Liedercomponisten und Volkssänger wie Henry Carey würde man es mir schwerlich Dank wissen, wenn ich unterlassen hätte, der Erzählung seines Lebens den Kern seiner Lieder einzuweben; hier ist die Musik beredter und fast kürzer als das beschreibende Wort. Beschäftigen wir uns dagegen mit dem Leben solcher Musiker, deren Bedeutung in umfassenderen Compositionen liegt, wie bei Al. Scarlatti, Purcell, Lully, Marenzio, Schütz, Monteverde und vielen anderen der Fall ist, so werden sich ausser einzelnen, selten vollständige Sätze enthaltenden Stellen nur ganz ausnahmsweise und nur dann einige gröfsere Stücke beilegen lassen, wenn keine Aussicht vorhanden ist, bald eine vollständigere Sammlung des betreffenden Meisters zum Druck bringen zu können. Sonst soll das stete Augenmerk und ein Hauptzweck der veröffentlichten Lebensbeschreibungen halb oder ganz vergessener Tonkünstler sein, Verlangen nach ihren Werken zu erregen und dadurch Ausgaben derselben zu ermöglichen; auf solche Weise würden Wort und Ton vereinigt Kunstbildung und geschichtliche Erkenntniss fördern.

Am 20. December 1862.

Chr.

I.

K L A N G.

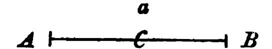
(Von M. Hauptmann.)

Zur Klangentstehung wird die Vibration eines elastischen Materials erfordert.

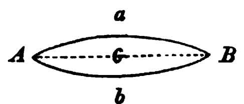
Die Vibration ist eine schwingende Bewegung. Es ist aber nicht jede Art der schwingenden Bewegung klangerzeugend.

Wir unterscheiden die pendelartige und die centrifugale von der elastischen Schwingung. Die ersteren bestehen in einer äusseren Ortsveränderung des Bewegten, wobei dasselbe in seinem Innern aber unverändert bleibt. Die elastische Schwingung dagegen ist wesentlich Veränderung des inneren Cohäsionszustandes und Rückkehr in den normalen. Solche Art der Schwingung nur ist unter gewissen Bedingungen klangerzeugend, oder kann als Klang vernommen werden.

Wenn eine mäfsig gespannte Saite *A c B*



im Punkte *c* aus ihrer Lage nach *a* gezogen und dann wieder sich selbst überlassen wird, so geräth sie in schwingende Bewegung und erscheint, solange diese in bedeutender Raumweite vor sich geht, dem Auge in der Gestalt *A a B b*.



Wir erblicken einen in der Mitte fast durchsichtigen, oben und unten von den Linien *A a B* und *A b B* begrenzten Raum, dessen Durchsichtigkeit je näher diesen Linien mehr und mehr getrübt erscheint. In diesen Linien aber lässt die Saite sich selbst wahrnehmen, die von *a*

bis *c* in beschleunigter, von *c* bis *b* in abnehmender Geschwindigkeit sich bewegt, bis die schwingende Kraft in *b* durch die vermehrte Spannung, welche die Saite in der Curve erhält, aufgehoben, die Geschwindigkeit $= o$ wird und die Saite sonach momentan still steht; hier aber nicht verweilen kann, wieder durch *c* nach *a* zurückgeht und so fort auf gleiche Weise in gleichen Zeiträumen nur nach und nach in kleineren Raumdimensionen hin und her bewegt wird. Die Geschwindigkeit der Bewegung ist aber offenbar dann am gröfsten, wenn die Saite durch die Linie *A c B*, die Gestalt der Saite im Zustande der Ruhe, geht, und nimmt nach beiden Seiten ab. Die Ueberzeugung hiervon zu gewinnen kann uns schon der Augenschein genügen, indem die Saite wegen der Schnelligkeit ihres Durchganges an dieser Stelle am wenigsten sichtbar ist, jemehr sie aber sich von hier entfernt, den Raum durch allmälig langsamere dem Verweilen sich nähernde Bewegung zunehmend trübt, bis sie in jenen Linien zum Stillstande gelangend ihn völlig undurchsichtig macht, indem die Saite darin selbst deutlich sichtbar wird.

Eine solche schwingende Saite ist, wenn die Spannung eine gehörige ist, in bestimmter sich gleich bleibender Tonhöhe klingend, das Klingen ist aber in der Schwingung nur ein momentanes und das tönende Moment identisch mit dem Durchgange des Bewegten durch die Gestalt seiner Ruhe, d. i. durch die Lage, in welcher dasselbe als Nichtbewegtes verharren würde.

Wenn der ganze Zeitraum, welchen die Saite bedarf um von *a* nach *b* zu gelangen, mit Klang erfüllt wäre und die Schnelligkeit der Schwingung die Höhe des Tones bestimmen sollte, so könnte aus einer solchen Schwingung auf keine Weise ein in Absicht auf Höhe sich gleich bleibender Ton hervorgehen, sondern der Klang müsste, da die Saite in *a* und *b* still steht und sich aus diesen äussersten Punkten beschleunigend nach *c* bewegt, in einer unendlichen Tiefe beginnen, bis zu der durch Stärke, Länge und Spannung der Saite bestimmten Höhe gelangen und sodann wieder in unendliche Tiefe zurück sinken. Man wird hier nicht einwenden dürfen, dass der Prozess zu schnell vorüber gehe, um diese Veränderung der Tonhöhe bemerken zu lassen, denn eben der am schnellsten vorübergehende Moment ist, nach dem Vorhergehenden, der des Durchganges in *c*; dieser aber ist zugleich der einzige der an verschiedenen Saiten verschiedene Tonhöhe bestimmen kann, jeder andere ist ein sich dem Verweilen nähernder, und je näher diesem, desto gewisser würde der daraus hervorgehende Klang mit dem Klange einer der Ueber-

gangsmomente an den verschiedensten Saiten zusammentreffen, indem bei allen ohne Ausnahme das Klingen sich bis zum Minimum der Bewegung vertiefen müsste. Ausser dem längeren Verweilen in den Seitenmomenten ist noch zu erwähnen, dass ein jeder dieser dem mittleren in *c* doppelt gegenübersteht, die daraus hervorgehenden Klangnüancen mithin in der einmaligen Schwingung zweimal gehört würden, während der der Saite eigenthümliche Ton nur einmal erklingt. Wir würden in einer solchen Schwingung gleichsam einen Klangberg vernehmen, dessen Gipfel zwar durch das der Saite eigene Maximum der Tonhöhe bestimmt wäre, der aber zugleich alle andere Tonhöhen unter dieser bestimmten real enthielte. Der von Neuem mögliche Einwurf, dass eben nur dieser bestimmte Gipfel, wie zur Bestimmung der Bergeshöhe, auch zu der der Tonhöhe erfordert werde, und dass eine fortlaufende gleiche Reihe solcher von Tonthälern unterbrochenen Tonspitzen uns eben sowohl den Eindruck einer Höhenlinie machen könne, wie eine Reihe klingender Punkte zwischen denen der Klang aufhört, kann jetzt übergangen werden, indem sich überhaupt das Wesen der Klangerscheinung von aller äusseren Bewegung unabhängig zeigen muss.

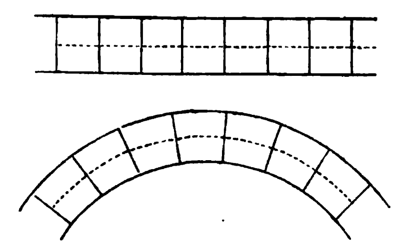
Eine Bestimmung der nicht bei jeder Art von Klangerscheinung entsprochen wird, kann auch nicht als zur Klangerzeugung nothwendig aufgestellt, sie muss als unwesentlich für dieselbe betrachtet werden. Es ist demnach zu fragen, wenn die Bestimmung von der schwingenden Saite hergenommen ist, ob ihr auch die tönende Luftsäule entspricht, oder wenn die Beobachtungen an den Transversalschwingungen der Saite gemacht worden, ob sie auch an der Longitudinalschwingung, ebenso an der schwingenden Fläche, an der tönenden Glocke sich bestätigt finden. Erfolgt der Klang bei einem oder dem andern Mittel ohne diese Bestätigung, so ist die Bedingung dem Klange nicht wesentlich und es muss von ihr abgesehen werden, wenn man zum klaren Begriffe seiner Entstehung kommen will.

Die tönende Luftsäule ist in unbewegliche Wände eingeschlossen, wodurch sie ihrer äusseren Form nach festgehalten wird; es kann sonach an ihr eine Bewegung nach Aussen, eine Ortsveränderung nicht stattfinden und durch schwingende Bewegung solcher Art Klangwirkung verursachen. Ebenso sind der longitudinal schwingenden Saite in der Richtung ihrer Schwingungen feste äussere Grenzen gesetzt, die sie verhindern sich zu verlängern und zu verkürzen oder so aus sich herauszutreten, wie wir es an der transversal schwingenden wahrnehmen. Das aber

haben diese drei Schwingungsarten unter sich und mit jeder andern klingenden gemein, und es kann als dem Klange wesentliche Bedingung angenommen werden: dass in ihnen die zu jeder tönenden Vibration vorauszusetzende innere Gleichförmigkeit des Bewegten, die Unterschiedlosigkeit des Cohäsionszustandes im Material, in der Schwingung aufgehoben wird, um sich in einem Punkte der Vermittelung von grösserer und geringerer Dichtigkeit momentan zu normalem gleichförmigem Zustand herzustellen.

An der Curve welche die transversal schwingende Saite ausser dem Momente des Durchganges durch die gerade Linie bildet, befinden sich die an der concaven Seite liegenden Theile gegen die in der Axe verglichen in einem comprimirten Zustande, während die an der convexen Seite in diesem Vergleiche expandirt sind. Die Gleichheit der Continuität des Materials ist gestört.

Wir können diesen Zustand uns deutlich machen, wenn wir die ruhende und die nach einer Seite in der Schwingung begriffene Saite unter diesen Figuren uns vorstellen, zunächst als Mauerwerk, dann aber auf die gerade und die gebogene Saite bezogen: wo die gebogene, wenn die gerade von gleicher Dichtigkeit ist, nothwendig von ungleicher sein muss, da bei gleicher Quantität des Inhaltes an der äusseren Seite eine grösere Ausdehnung stattfindet als an der inneren.



Auf ähnliche Weise sind entgegengesetzte Theile der schwingenden Luftsäule in verdichtetem und verdünntem Zustande, oder es ist die Gleichförmigkeit der Luftmasse darin aufgehoben. Im Uebergange zu den entgegengesetzten Zuständen, wie ihn die Luftwellenbewegung entstehen lässt, ist aber auch hier, wie bei der Saite im Durchgange durch die gerade Linie, ein Moment der Wiederherstellung normaler Gleichförmigkeit zu finden; in diesem zeigt sich das in Absicht auf Dichtigkeit eben verschieden gewesene als nicht verschieden, als stetige Grösse, als Einfaches. Ein solcher zwei entgegengesetzte Zustände vermittelnder Zeitpunkt ist aber in jeder klingenden Bewegung vorhanden und ist eben das Klangmoment selbst in der elastischen Schwingung. Es ist die werdende Harmonie, die Uebereinstimmung der Theile der inneren Form des Materialen zu einem in sich Gleichen, Unterschiedlosen, was wir als

Klang vernehmen; die *Entstehung*, das *Werden* der Einheit, nicht aber ihr Bestehen. Das Bestehen dieser Formeinheit ausser der Bewegung, die Formeinheit in der Ruhe ist klanglos, wie es die Nichteinheit in der Bewegung ist. Der Klang besteht im Werden dieser Einheit und vergeht in ihrem Bestehen. Er ist ein Silberblick mechanischer Belebung.

Zu betrachten ist, wie nur solche Schwingungen, bei denen der klingende Körper in allen seinen Punkten die innere Form verändert und in *einem* Momente dieselbe wieder erlangt, den Ton des Ganzen hören lassen. Bei jenen, wo in sogenannten Schwingungsknoten sich fixe Stellen bilden, wie bei allen Pfeifentönen, d. h. bei der klingend schwingenden Luftsäule überhaupt, vernehmen wir nur die Theile klingend, welche zwischen diesen Punkten liegen, indem letztere als in der Ruhe verharrend, mithin nicht klingend, das Ganze als Klingendes unterbrechen oder theilen. Hieraus gehen an der Saite die sogenannten Flageolettöne hervor.

Diese entstehen bekanntlich wenn die Saite an gewissen Punkten, in ihrer Mitte, im Drittel, Viertel u. s. w. nur leise berührt und ausser einem solchen Punkte in Vibration gesetzt wird. Hierdurch bewirkt man, dass jene Punkte zwar am Mitschwingen verhindert werden, die Schwingung sich aber durch sie hindurch dem anderseitigen Theile der Saite mittheilen kann, welcher wenn die Berührung in der Hälfte geschieht als andere Hälfte, als Ungetheiltes, geschieht sie im Drittel, als Doppeltes, in zwei, geschieht sie im Viertel, als Dreifaches, in drei u. s. w. sich zu theilen genöthigt wird, indem nur gleiche Theile zugleich schwingen können. Wird die Saite so getheilt, dass der kleinere Theil als Einheit in dem gröſseren nicht in ganzen Zahlen aufgeht, wenn z. B. die Berührung im zweiten Fünftel geschieht, welcher Abschnitt als Einheit in den übrigen drei Fünftel nicht ein oder zwei Mal, sondern ein und ein halb Mal enthalten wäre, so bildet sich eine Vermittelung Beider, hier durch *ein* Fünftel, welches in zwei Fünftel zweimal, in den übrigen drei Fünftel dreimal enthalten ist, d. h. der kleinere Theil wird selbst Doppeltes der Einheit, durch welche beide Theile sich vergleichen und wir hören in solchem Falle auch den kleineren Theil nicht ganz oder als Einheit ertönen, sondern dessen Octav, seine Hälfte, den Theil von ihm der ihn mit dem gröſseren vermittelt. Es ist daher auch ganz gleichgültig, ob die Saite im 1., 2., 3. oder 4. Fünftel berührt wird, sie kann in jedem dieser Punkte berührt, oder auch in allen zugleich, nur ein und denselben Ton geben, sie wird das Fünftel fünfmal ertönen lassen.

Aus diesem Zusammenklingen mehrerer vollkommen gleicher Töne erklärt sich wohl auch die den Flageolettönen eigenthümliche Fülle und ihre qualitative Annäherung an den Pfeifen- oder Luftton. Denn an der Luftsäule ist ohne wenigstens *einen* solchen Schwingungsknoten eine Klangentstehung nicht möglich und wir hören auch hier zwei und nach weiterer Theilung mehre gleiche Töne zugleich.*) Wie an der schwingenden Saite, so bilden sich auch gegensätzliche Abweichungen vom Gleichförmigen an der Luftsäule als verdichtete und verdünnte Luftwelle, welche im Minimum der Verdichtung und der Verdünnung zusammentreffend einen Indifferenzpunkt zwischen sich haben. Die Luftwellen gehen abwechselnd in die entgegengesetzten Zustände der Dichtigkeit über und gleichzeitig durch den normalen hindurch. In diesem Zeitpunkte erweist sich zwar das ganze Material als ein in sich gleiches in Absicht auf innere Form, als eine stetige unterschiedlose Einheit; tönend ist dieser Gleichheitszustand aber nur als ein werdender oder als lebendig seiender. Insofern nun jene ruhenden Zwischenpunkte in diesen Zustand nicht übergegangen, sondern unverändert darin geblieben sind, so wird durch sie das Ganze als Bewegtes getheilt und zwar wo *ein* solcher Schwingungsknoten besteht, in zwei Hälften. Sonach vernehmen wir bei dieser ersten Klangerscheinung nicht den Ton welcher der Masse als Ganzes, sondern den welcher ihrer Hälfte entspricht, diesen aber doppelt, als eine und andere Hälfte. Dieser der Hälfte entsprechende Ton ist der tiefste, den die Luftsäule hören lassen kann;

*) Ebenso wie die materielle Fülle des Klanges sich aus dem Mechanismus der Flageolettöne erklärt, so lassen sie auch in ihrer mechanischen Gebundenheit nur einen gewissen Grad Gefühlsausdruck sich abgewinnen und zwar nur den, der durch Anschwellen und Abnehmen im Tone zu erlangen ist. Eine andere Belebung des Tones ist die *Bebung*, die in einem Wechsel von Erhöhung und Vertiefung besteht; denn etwas anderes ist es nicht, wenn der die Saite drückende Finger auf den Saiteninstrumenten jene den Ton belebende Bebung hervorbringt, mit der allerdings so oft Missbrauch getrieben wird, dass wir ein weniger belebtes Material, weniger subjective Aufdringlichkeit an uns und die Musik zu wünschen gestimmt werden, beim Sänger wie beim Geiger. Von der Uebertreibung aber und der falschen Anwendung abgesehen, so ist es eben diese Belebungsfähigkeit, die den Geigenton dem Gesangtone am Nächsten bringt, nicht nach seiner specifischen Klangqualität, nach welcher der Ton mancher Blasinstrumente der Singstimme leicht näher kommen würde; aber eben dass er einfach ist und in seiner Einfachheit sich dem Vortrage unmittelbar hingiebt. Ein bebender Blaston ist so unmöglich wie ein bebender Flageoletton und in diesem Sinne geht eben den Blasinstrumenten ein Ausdrucksmittel ab, das die Saiteninstrumente, Violin, Viola und Violoncell, allein mit der Singstimme gemein haben.

auf ihn wird das klingende Drittel, dann das Viertel, Fünftel u. s. f. sich hören lassen, jenachdem der stehenden Punkte durch stärkeren Luftstrom sich zwei, drei, vier oder mehrere bilden. Wir wissen dass auf den tiefsten Hornton nicht seine *Octav* folgt, wie es nach der Theilung in zwei, drei, vier, fünf Theile u. s. w. geschehen müsste, wenn jener erste den Klang des Ganzen enthielte, sondern es folgt als nächster, da er selbst schon Octav ist, die *Quint* dieser Octav, oder der Ton welchen das Drittel erklingen lässt; dann die *Octav* des ersten aus dem Viertel; die *Terz* als Decime, aus dem Fünftel u. s. f. Eben wie auch der erste Flageoletton Octav, Hälfte; der zweite, das Drittel, Quint, als Duodecime; der dritte, das Viertel, Doppeloctav ist, u. s. f. soweit die Töne eben zu produciren sind.

Das elastische Schwingen, Oscilliren, Vibriren, Erzittern, — unter den drei letzten Benennungen versteht man nur einen bedeutenden Grad von Geschwindigkeit jener Schwingungsart, — ist eine Bewegung innerhalb der Ruhe, eine Bewegung die sich als Mitte und die Ruhe als einschliessende Begrenzung setzt. Am anschaulichsten stellt der Vorgang sich eben an einer mäſsig gespannten Saite von gröſserer Dimension dar. Die Saite ist durch äussere Kraft aus der geraden Linie gezogen; sobald sie sich wieder überlassen ist, wird sie mit zunehmender Schnelligkeit nach ihrer durch die Spannung bestimmten natürlichen Lage zurückkehren, wird aber hier eintreffend, indem die Geschwindigkeit daselbst die gröſste ist, die Bewegung fortsetzen müssen und zwar mit der zunehmenden Spannung, welche die neue Curve verursacht, jetzt retardirend, bis sie wieder zu einem Punkte des Stillstandes gelangt, welcher aber, der natürlichen Lage nicht gemäſs, keinen Bestand, sondern in seinem Anfange auch sein Ende hat und in diesem auch den Anfang einer neuen Bewegung enthält, mit welcher die Saite auf gleiche Weise durch die gerade Linie nach der entgegengesetzten Richtung zurückgeht, um so fort, mit bestehender Bewegung und bestandloser Ruhe abzuwechseln, bis die Saite, ihre Schwingungen in immer gleichbleibenden Zeiten, durch die innere Friction gehemmt aber nach und nach geringere Raumdimensionen durchlaufend, in der geraden Linie endlich ganz wieder zur Ruhe gelangt und damit ausklingt.

In der Bewegung von dem einen äusseren Punkte zu dem anderseitig entgegengesetzten vollendet sich eine Schwingung; die Rückkehr von diesem zu dem ersten ist nur eine Wiederholung derselben. Die Schwingung besteht sonach in drei Momenten: einem Moment der Be-

wegung und zwei Momenten der Ruhe, wie bestandlos diese auch angenommen werden müssen. Es ist in solcher Schwingung die Bewegung, das Nichtbestehen als Inneres, als die Einheit, und die Ruhe, das Bestehen als die Aeusserlichkeit oder Entzweiung gesetzt. Denn es gelangt das ursprüngliche Sein während des Schwingens nicht wieder zu realer Existenz. Der Stillstand in den äussersten Curven ist nicht die Ruhe des normalen Zustandes im Material; dieser kommt nur im schnellsten Durchgange in der Bewegung vor. — Und es könnte das Wesen des Tones, des Klanges aus gleichförmigem Material und daher gleichförmigen Schwingungen, so ausgesprochen werden, dass er das durch den Gegensatz realen Nichtseins bestimmte Sein als ideales ist, sofern es in einem Momente der Schwingung zu effectiver Existenz gelangt.

Ein solches Moment als Einzelnes wird der sinnlichen Wahrnehmung entgehen; die vielfache und schnelle Wiederholung desselben macht es wahrnehmbar, sie ertheilt der Folge dicht aneinandergedrängter Klangpunkte einen Schein von Continuität, wir vernehmen sie als fortklingenden Ton.

Ein zu langsames Durchgehen des schwingenden Materials durch die natürliche Lage seiner Theile würde dem Durchgang einen Schein von Realität körperlichen Bestehens zukommen lassen, das eben nur negirt, nur aufgehoben zum Klange werden kann. Dagegen in der zu schnellen Vibration die Differenz des Insich- und Aussersich-Seins für unsre Organisation die Wahrnehmbarkeit verliert, und so lehrt die Erfahrung, dass die elastisch schwingende Bewegung nur innerhalb gewisser Grenzen von gröſserer und geringerer Schnelligkeit klingend vernommen wird. Diese Grenzen sind aber eben nur durch den Grad der Vollkommenheit unsrer Organisation gesetzt, denn so wie wir mit dem Gesicht eine zu langsame oder eine zu schnelle Bewegung, z. B. die langsame des Stundenzeigers an der Uhr, die schnelle eines sich drehenden Feuerrades, nicht mehr als Bewegung, sondern als Stillstand wahrnehmen, ebenso sind auch der Wahrnehmbarkeit fürs Gehör Schranken nach beiden Seiten gesetzt. Es ist beobachtet worden, dass die Vibration, wenn sie in der Secunde weniger als 32 (2^5) und mehr als 8192 (2^{13}) Klangpulse hat, nicht mehr als Ton vernommen wird, und eine geringere und eine gröſsere Anzahl von Schwingungen in dieser Zeit überhaupt nicht mehr auf das Gehör wirken. Eine Bestimmung die man immer nur als annähernde wird betrachten müssen. In 32 Schwingungen während einer Secunde hören wir unser

32füſsiges C = [musical notation: 8va 8va], ein Ton, welcher für sich allein gehört schon der Deutlichkeit ermangelt. In der Zahl 8192 hören wir das $^1/_8$ füſsige, die doppelte Octave unsers dreigestrichenen C [musical notation: 8va 8va], ein Klang den man, wenn auch die Mittel zu seiner sicheren Ausführung gefunden wären, kaum noch als Ton von bestimmter Höhe würde beurtheilen können. Es sind die Grenzen für die deutliche Wahrnehmbarkeit des Tones sonach eher enger als weiter zu ziehen.

Nehmen wir aber einmal an, dass *Gulliver's Lilliputaner* und *Brobdignag's* auch musicirten und untersuchen wie ihre Organisation nach ihrer Körpergröſse sich in Bezug auf diesen Gegenstand zu der unsrigen verhalten müsste. Gulliver beschreibt den Lilliputaner ungefähr einen halben Fuſs hoch und den Brobdignag in demselben Verhältniss zu sich als er selbst zu dem Lilliputaner steht, sonach von der Höhe von 72 Fuſs. In der Reihe daher

$^1/_{12}$	:	1	:	$^{12}/_1$
1	:	12	:	144
Lilliputaner		Gulliver		Brobdignag

Eine Orgelpfeife von 32 Fuſs Länge, welche uns eben jene tiefe Octav des Contra-C giebt, würde bei den Lilliputanern, nach dem Verhältniss 12 : 1 nur $2^2/_3$ Fuſs Länge, bei den Brobdignag's, nach dem Verhältniss 1 : 12, 384 Fuſs unsres Maaſses messen. Es würde somit der tiefste Ton des Lilliputaners aus 12 × 32 = 384 Schwingungen, und der des Brobdignag aus $^{32}/_{12}$ = $2^2/_3$ Schwingungen hervorgehen. Demnach ist das 32füſsige C des Lilliputaners unserem ungestrichenen G [musical notation] gleich, und jeder tiefere Ton unserer Musik würde für ihn nicht mehr tönend oder für sein Gehör überhaupt nicht mehr vorhanden sein, wie für uns unter dem 32füſsigen C die Tonbestimmung aufhört. Wenn die Oboe im Lilliputanischen Orchester das A zur Stimmung der Geige angiebt, so ist dies ein Ton, der sich zu unserem eingestrichenen A [musical notation] wie 12 : 1 verhält, d. h. er wird aus der zwölffachen Zahl der Schwingungen

8va
8va
8va

hervorgehen, mithin dem fünfgestrichenen *E* oder der dritten Octav unserer leeren Violin-*e*-Saite gleichkommen, — ein Ton, der unsere Geiger über die Aufgabe des Einstimmens in Verlegenheit setzen könnte. — Der tiefste Ton des Lilliputanischen Contrebasses das *E* der 16-Fufs-Octav, ist unserm eingestrichenen *H* und der tiefste des Violoncells unserm zweigestrichenen *G* gleich.

Dagegen würden die Töne der Brobdignag's, welche unter ihrem ungestrichenen *G* liegen, das uns als 32füfsiges *C* erklingt, von uns nicht mehr als Klang vernommen werden. Im Brobdignag'schen Orchester ist das zur Stimmung angebene Oboe-*A* unserm Contra-*D*, , des Flötisten hohes *A* unserm eingestrichenen *D* gleich, und es kann wieder von ihrer Musik auf unser Gehör nur wirken was ihr eingestrichenes *G* , gleich unserm 32 Fufs-*C*, übersteigt. Von ihren Contrabässen, Bassposaunen, Ophikleïden und Allem was tiefere Töne hervorbringt, würden wir nur die Bewegung des Spielers sehen und die Lufterschütterung fühlen: ein Posaunist könnte uns wohl leicht über den Haufen blasen, vor seinen Tönen aber ist unser Gehör sicher; der Klang ist wie Farbe nur etwas subjectives; ohne hörendes Ohr und sehendes Auge ist beides nicht vorhanden.

Je weiter man aber solche allerdings nur scherzhaft gemeinte Betrachtungen führen will, desto mehr muss das Uebertragen unsrer Zustände überhaupt an menschlich gedachte Wesen von so ganz von der unsrigen verschiedenen Körpergröfse sich unausführbar erweisen. Um bei der Musik zu bleiben, so sind nicht nur die Orgelpfeifen der Lilliputaner zwölfmal kleiner, die der Brobdignag's zwölfmal gröfser als die unsrigen; auch die Metronomscala der Ersteren ist zwölfmal kürzer, der Letzteren zwölfmal länger als die unsrige; ebenso die Violinbögen; die Lungen sind von cubisch zwölfmal kleinerer, zwölfmal gröfserer Capaci-

tät. — Die Dauer des Athems für den Sänger und Bläser in diesem Verhältniss. Es würde nicht eben leicht sein gründlich darzulegen, in welchen Differenzen die Zeitverhältnisse zu den unsrigen stehen müssten: man darf nicht behaupten dass eine Symphonie, die bei uns eine Stunde oder 60 Minuten dauert, in Lilliput 5 Minuten, bei den Brobdignag's 12 Stunden dauern müsse; andere Zeitdimensionen aber dürfen wohl angenommen werden. Der Puls, der Mechanismus der Gliederbewegung sind für den Rhythmus mitbestimmend. — Aber es führt eben nur zur Evidenz der Unbestimmbarkeit und der Unwahrheit überhaupt, wenn wir die dichterische Erfindung dieser Lilliputanischen und Brobdignag'schen Wesen zu wirklichen Menschen machen, unsre Lebensbedingungen als die ihrigen betrachten, und in allen Consequenzen uns vorstellen und klar machen wollen. Da sie auf unsrem Erdenrund wohnend, von unsrer Sonne beschienen gedacht sind, so ist ihr Jahr dasselbe, ihr Tag, ihre Stunde von derselben Dauer; ihr Metronom, ihr Pendel, der Herzschlag, die Gliederbewegung aber stehen im Verhältniss zu ihrer Körpergröfse. — Es treten, mit einem Wort, überall Conflicte und Zweifel herein, die wir bald auf sich werden beruhen lassen und uns mit der Annahme werden zufrieden stellen müssen, dass die menschlichen Zustände, wie sie uns eigen sind, eben auch nur dem Menschen von normal fünf bis sechs Fufs Gröfse zukommen, und wir zwölfmal kleinere und zwölfmal gröfsere Geschöpfe, auch wenn sie wie Menschen gestaltet wären, nicht als Menschen denken, ihr Leben mit unserm Leben nicht vergleichen, ihr Thun und Treiben mit dem unsrigen nicht in Einklang bringen können.

II

TEMPERATUR.

(Von M. Hauptmann.)

Es ist eine eingewurzelte Meinung, dass unsre Musik, wenigstens die moderne, nur mit dem temperirten Tonsystem bestehen könne. Man darf sich nicht verwundern, dass diese Meinung sich bei den Schülern festsetzt, wenn sie von Meistern gelehrt wird, wenn Lehrbücher sich dafür aussprechen und wenn Clavier- und Orchestermusik ja selbst Gesangmusik so vielfach die sogenannten enharmonischen Verwechselungen vor das Auge bringt, die man eben ohne gleichschwebende Temperatur, ohne Gleichsetzung erhöheter Kreuztöne mit vertieften *B*-Tönen nicht für denkbar und ausführbar hält. Wieviel die Musik überhaupt durch das rücksichtslose willkürliche Schalten in den Tonarten des beliebten »Quintenzirkels« gewinnen kann, den man wohl gegen die unendliche fortschreitende Verkettung der Tonarten für eine Bereicherung des Harmoniesystemes zu halten pflegt, — während er eben das Gegentheil, eine Verkümmerung des unendlichen Reichthumes, das Einpferchen in einen abgeschlossenen Kreis ist, dessen Linie immer nur in sich selbst zurückführt, an Statt der weiterführenden organischen *Spirale*, — das kann jetzt unbesprochen bleiben; es ist zunächst die Frage, ob ein musikalisch klares Denken im temperirten System überhaupt möglich ist.

Ein temperirtes Intervall ist mathematisch genau zu berechnen, ist mechanisch leidlich herzustellen; eine musikalisch zu fühlende Bestimmung für das temperirte Intervall ist nicht da. Ein System nach welchem nicht gesungen werden kann ist ganz gewiss kein praktisches, keins auf das unsre Musik in Composition und Execution gegründet sein kann. Sollen wir aber vielleicht den unbegleiteten Chorgesang ausschlies-

sen von dem was allgemein musikalisch gilt, oder ihm ein besonderes Tonsystem zuerkennen? — denn hier wenigstens ist es ausgemacht dass nicht temperirt wird und nicht temperirt werden kann. Was könnte den Sänger wohl vermögen seine Tonleiter anders zu singen als sie ihm harmonisch bestimmt wird durch Quint, Octav und Terz, die er vor Allem selbst nicht anders als rein sich denken kann. Nach dem temperirten System müsste er sich eine Quint construiren die in ihrer zwölften Potenz mit dem Grundtone wieder übereinstimmt; eine Terz die auch als vierte Quint brauchbar wäre; — er müsste bei der Quint *G* des Grundtones *C* an die Folge von elf andern Quinten denken, ja die ganze Folge gegenwärtig haben die ihn nach *His* führt, das der Octav des ersten Grundtones gleich sein soll; bei der Terz *e* auch die vierte Quint von *C*, die Quint des *A*-Durdreiklanges bedenken und jene Terz so steigern dass sie auch dieses Quint-*E*, in der Reihe *C*(*e*) *G*-*D*-*A*-*E*, abgeben könnte. Aber nicht diese zweierlei Bedeutungen sind es allein, welche die Intonation nach gleichschwebender Temperatur zu bestimmen haben; es sind deren vielmehr unendlich viele: die Terz *e* würde auch in die Terzfolge *C e gis his*, zugleich auch als verminderte Quart in der Reihe *C fes as desdes*, das *his* selbst wieder in Quint- und Terzbedeutung dem *C* gleich berechnet herzustellen sein. Es ist mit einem Worte ein unendliches Gewebe von verschiedenen Nöthigungen das Intervall anders als rein zu intoniren, ohne dass für irgend eine der Intonationen irgend Etwas den Sänger zu bestimmen geboten wäre. Dieser kann eben allein nur nach einfacher Quint- und Terzbestimmung intoniren, die er rein zu nehmen sich bestreben wird, nicht aber bei einer Terz an den gleichnamigen vierten Quintton, bei einer Quint an ihre elfte und den Einklang dieser mit dem Grundton wird denken wollen und können und wenn er es könnte, doch den Maafsstab nicht bei sich fände, die auszugleichende Differenz so zu theilen, dass einem jeden betreffenden Intervalle sein richtiges Theilchen abgenommen oder zugegeben würde. Man hat zwar auch gelesen und sagen hören, dass wir von frühester Jugend auf gleichschwebend-temperirt musikalisch erzogen würden, namentlich durch das Clavier an ein System von gleichschwebender Temperatur so gewöhnt würden, dass uns die zu tiefe Quint, die zu hohe Terz zur Natur werden müsse. Es ist kaum etwas Absurderes zu behaupten. So wenig das Auge lernen wird das Schiefe gerad, also das Gerade schief zu finden, das Ungleiche gleich, das Gleiche ungleich, ebensowenig wird dem Ohr die temperirte Quint und Terz reiner als die reine klingen. — Denn es wird in der That be-

hauptet, dass unserem Ohr die temperirten Intervalle natürlich geworden seien, es könne die reinen nicht mehr vertragen.

Innerhalb *einer* Tonart, das dürfte hinlänglich bekannt sein, ist keine Temperatur nöthig. In dem System der *C*-Durtonart: *F a C e G h D* besteht jeder der hier verzeichneten Töne in seiner völligen Reinheit. Man stimme die Untertasten des Clavieres nach dieser Quint- und Terz-Bestimmung, in der das Intervall *D-a* so wenig Quint wird sein wollen als es das Intervall *h-F* sein will, und beobachte ob der musikalisch-temperirt naturalisirt sein sollende Hörer die Intonation unrein finden wird; — ganz gewiss wird sie vielmehr ihm sehr behagen, er wird wohl wünschen alle Claviermusik in dieser Reinheit hören zu können. Das lässt sich aber nicht herstellen. Schon beim Uebergang nach *G*-Dur wird ein Conflict zwischen *a* und *A*, zwischen der *F*-Durterz des *C*-Dursystemes und der *D*-Durquint des *G*-Dursystemes sich einstellen, der, da das Clavier nicht zwei Tasten für diese verschiedenen Töne bietet, in einer Taste vermittelt sein will. So in der nächsten Tonart wieder das doppelte *e-E*, dann *h-H*, so dass mit jeder neuen Tonart ein neuer Doppelton hinzukommt, der in einem zwischenliegenden seine Ausgleichung finden muss. Anders kann es die Claviatur nicht gewähren. Wo soll aber diese Nöthigung für verschiedene Töne einen mittlern zu setzen sich einstellen, wenn jeder Ton in seiner Reinheit, nach seiner eigenthümlichen Bestimmung genommen werden kann. Da in ein und derselben Tonart eine Differenz wie die vorgenannte nicht vorkommt, und man nie zu gleicher Zeit sich in zwei verschiedenen Tonarten befinden kann, so wird gar nicht die Frage danach sein, ob und welch eine Differenz zwischen zwei oder mehreren Tönen die auf dem Clavier in einer Taste sich zu vereinigen genöthigt sind, nach reiner Intonation stattfindet; es kann bei der einen Bedeutung nicht an eine zweite gedacht werden, jede andere liegt eben ganz ausser dem Kreise des gegenwärtig gültigen und zu bestimmenden. Nicht der Sänger allein, auch jeder Instrumentalist, der seinem Tone irgend eine Modification abgewinnen kann, intonirt zu jeder eben gegenwärtigen Tonart und ihrer Harmonie die Intervalle vollkommen rein, oder hat wenigstens das Bestreben sie so zu intoniren. Wo es ihm hier an der Feinheit des Gehörs fehlt, würde er noch viel weniger ein temperirtes Intervall, bei welchem das sichere Gefühl des reinen immer erst vorausgesetzt ist, finden können.

Nur allein die Claviatur hat eine völlig mechanisch bestimmte Tonreihe. Der Sänger vor Allem, der Geiger fast nicht weniger, bestimmen

ihre Intonation selbst. Aber auch der Bläser weiss seinen Ton nach der Harmonie zu bilden und die geringen Modificationen der Tonhöhe, die jene Verschiedenheiten nöthig machen, herzustellen, und er thut es wenn er harmonisch zu fühlen begabt ist unbewusst.

Dass ein gleichschwebend temperirtes Tonsystem ganz erträglich ist, dass man gut damit musiciren kann, erfahren wir täglich an aller Clavier- und Orgelmusik, und wie selten sind diese Instrumente noch in der annähernden Reinheit der Stimmung wie die gleichschwebende Temperatur sie zulässt. Zuerst gelingt sie dem besten Stimmer kaum einmal im glücklichsten Falle, und dann wird auf den Instrumenten auch lange noch fortgespielt, nachdem sie aus des Stimmers Hand gegangen. Wir hören aus dem verstimmt gewordenen wie aus dem temperirten, d. h. methodisch verstimmten Instrument die natürlich reine Intonation im Sinne der Harmonie des Tonstückes heraus, hören denselben Ton höher oder tiefer in der Intervallenbedeutung wie sie die Tonart und der Accord verlangt; werden aber nie das temperirt real erklingende, was zwischen dem Differenten liegt, für ein normal Festgestelltes ansprechen können, als eine gültige Vermittelung für Höheres und Tieferes.

Es bleibt eben immer zu unterscheiden zwischen dem was der Sache nothwendig ist und dem was aus Noth geschieht. Der Sänger kann, wenn die Musik aus *C*-Dur nach *G*-Dur modulirt und die Modulation aus seiner Stimme nicht zu beurtheilen ist, zweifelhaft werden, ob er in einem melodischen Gange *a* oder *A* singen soll, ob er die Terz von *F* oder die Quint von *D* zu nehmen hat — weniger wird er in solchen Zweifel bei guter als bei harmonisch mangelhafter Musik gerathen, — er wird aber nicht im Stande sein einen Ton zu singen der zwischen *a* und *A* liegt oder ein temperirtes Intervall zu intoniren das Beidem gerecht werden könnte.

Die Abweichungen von der reinen Stimmung, welche die Temperatur nöthig macht, sind gar nicht so bedeutend, (geringer noch bei der Quint als bei der Terz) als dass sie einen fühlbaren Uebelstand für die Harmonie bewirken sollten; wir können und müssen oft viel ärgere Unreinheiten in musikalischen Productionen ertragen als sie der Temperatur aufzubürden sein würden, ohne dadurch bedeutend gestört oder verletzt zu werden. Es ist auch gar nicht die Frage, ob ein temperirtes Tonsystem musikalisch brauchbar sei; es ist aber die Frage ob, wie behauptet wird, ohne den »Quintenzirkel« unsre Musik nicht bestehen könne. — Wie die Claviermusik die Zulässigkeit des temperirten Tonsystems bestätigt, ebenso widerlegt alle Gesangmusik dessen Nothwendigkeit. Hier wird ganz ent-
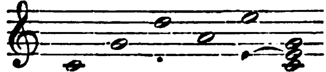
schieden nicht temperirt und kann nicht temperirt werden, weil damit aller Halt für die Intonation verloren ginge, weil zu einem temperirten Intervall dem Sänger jede Bestimmung fehlt, die nur für das reine Intervall geboten ist; ebenso aber auch jedem Instrumentalisten, der seine Tonstufen selbst zu bestimmen hat.

Ausser jener auszugleichenden Differenz zwischen der Terz eines Grundtones und dessen vierter Quint ist es, wie gesagt, uoch die sogenannte »enharmonische« wie sie z. B. zwischen *his* und *C*, zwischen *gis* und *As* u. s. w. vorkommt. Diese kann aus der Terzprogression als *C-his* zusammentreten z. B. in *C-e-gis-his*, oder als *C-His* aus der Quintreihe *C-G-D-A-E-H-Fis-Cis-Gis-Dis-Ais-Eis-His*, und wird nach der verschiedenen Entstehungsart auch in den Verhältnissen verschieden resultiren. Es führt aber jede Art solcher Progressionen so weit vom Ausgangstone hinweg, dass es ausser allem musikalischen Interesse liegt, die Differenzen dieser Differenzen namhaft zn machen. An einen inneren Einklang ist dabei nicht zu denken, wie nahe die Töne auch äusserlich zusammenkommen möchten. Wird ein Componist wohl aus der *C*-Durtonart nach dem Doppel-*Fis*-Duraccord gehen und uns zumuthen wollen, den darauf folgenden Dreiklang *His-disdis-FisFis* als heimische Tonica zu hören, uns damit in der Ausgangstonart zu fühlen? — Ein gesundes Tonartsgefühl würde solchem Verlangen nicht entgegenkommen können. — In so weiter Ausdehnung ist es zwar mit der enharmonischen Anwendung des temperirten Tonsystemes nicht immer gemeint; man will nur einzelne Intervalle verwechseln dürfen, ein kleines oder vermindertes anders notirt mit einem übermäfsigen oder umgekehrt: die kleine Septime mit der übermäfsigen Sext, die übermäfsige Secund mit der kleinen Terz, und Aehnliches; dann ist's nicht selten auch nach einer Seite hin eine verfehlte Schreibart und würde in solchem Falle keiner Verwechslung bedürfen.

Wir wollen die Construction der gleischwebenden Temperatur auf kurze Weise darlegen. Von praktischem Nutzen ist die Berechnung nicht, da eine Stimmung in temperirten Intervallen doch immer nur nach dem Gehör gesucht werden kann, durch Bestimmung eines Tones nach verschiedenen Seiten zu verschiedenen Bedeutungen.

Ein Clavier temperirt zu stimmen wird man von einem Tone ausgehend in Quinten fortstimmen bis zur vierten und diese vierte Quint als Terz zum Dreiklange in das erste Quintintervall brauchbar zu erhalten suchen. Das Verfahren hierbei, um nicht in höher liegende Octaven zu

gerathen ist so, dass man zu der zweiten Quint die tiefere Octave rein stimmt, von diesem tieferen Tone sodann die dritte und vierte Quint und die tiefere Octav dieser letztern in das erste Quintintervall versetzt. Z. B.



Es ist offenbar dass diese Quinten sämmtlich etwas tiefer als die reine zu halten sind, weil die vierte Quint $\overset{C}{1}\ \overset{G}{3}\ \overset{D}{9}\ \overset{A}{27}\ \overset{E}{81}$ ausserdem gegen die Terz, welche aus der Fünfzahl hervorgehend 1 5 10 20 40 nach $\overset{e}{80}$ führt, zu hoch und für diese nicht anzuwenden sein würde. Diese Differenz von 80 : 81 ist in die vier Quinten so zu vertheilen, dass keine derselben unerträglich tief, der letzte Quintton aber in das erste Quintintervall als Terz nicht unerträglich hoch gerathe. Dass auf praktischem Wege hier eine mathematisch gleich bestimmte Vertheilung nicht zu verlangen ist, wie sie nicht nachzuweisen sein würde, leuchtet ein.

Nach dieser ersten Terzbestimmung ist auf gleiche Weise fortzufahren. Der fünfte Quintton wird in das zweite Quintintervall, der sechste in das dritte den Terzton abgeben müssen, u. s. f. bis der Ausgangston selbst zur Terz bestimmt, den Zirkel schliesst, der durch Hinzuziehung der tieferen Octaven soviel als möglich im Umfang einer Octave zu halten ist. Feines Gehör, Uebung und die Kenntniss mancher praktischen Vortheile werden auf diese Weise eine brauchbare Stimmung können resultiren lassen, die sich der sogenannten gleichschwebenden Temperatur nähert, das ist, einer gleichmäfsigen Vertheilung der vorkommenden Differenzen der als Quint und Terz gleichnamigen Töne, die jene andere, welche zwischen den sogenannt enharmonisch verschiedenen besteht, zugleich mit aufhebt.

Man unterscheidet die gleichschwebende, gegenwärtig einzig als brauchbar anerkannte, von anderen Temperaturarten, bei welchen man einige Tonarten durch reine Stimmung begünstigen, anderen dagegen, als weniger angewendeten, den gröfseren Theil der Unreinheit aufbürden wollte, wobei wohl auch der Charakteristik der Tonarten, als auf diesem Unterschiede beruhend, gedacht wird. — Wie wenig das aber überhaupt praktisch wie theoretisch zu erlangen ist, lässt sich leicht begreifen, wenn man bedenkt, dass die Terz des ersten Dreiklangs, wenn sie erträglich rein, d. h. nicht zu sehr geschärft hervorgehen soll, schon vier temperirte Quinten erfordert, dass also von gröfserer Reinheit oder gar von absoluter Reinheit dieser nächsten Quinten, wie die sogenannte *Kirnberger*'sche

sie verheisst, gar nicht die Rede sein kann, indem diese nächsten Quinten direct auf die Terz des ersten Dreiklanges influiren. *S. Bach* hat schon sein bekanntes Fugenwerk, das Tonstücke in zwölf Dur- und zwölf Molltonarten enthält, »das wohltemperirte Clavier« genannt; hier hat er doch nur eine gleichschwebende Temperatur, eine solche, die alle diese Tonarten gleich brauchbar herzustellen geeignet war, im Sinne haben können. Besondere Forderungen an den specifischen Charakter einzelner Tonarten scheinen ihm dabei auch nicht am Herzen gelegen zu haben, denn es finden sich nicht wenige der Fugen und Präludien des wohltemperirten Clavieres unter Bachs Handschriften in ganz anderen Tönen vor, wie sie ursprünglich geschrieben waren, welche dann von ihm für das temperirte Clavier benutzt in die Tonart transponirt worden sind, wohin er sie eben brauchte.

Wie wenig und wie viel die Intervalle und Stufen in dieser gleichschwebenden Temperatur von ihrer Reinheit verlieren, lässt sich durch eine nicht sehr complicirte Rechnung leicht ermitteln. Zwar haben manche Autoren der früheren Zeit uns voluminöse Bücher über diesen Gegenstand hinterlassen, es ist aber, wenn wir das Wesentliche der Aufgabe fassen, mit Wenigem ebensoviel als mit dem Weitläufigsten darüber zu sagen. Die Aufgabe kann eben keine andere sein als diese, die Octave in zwölf gleichweit von einander abstehende Stufen zu theilen. Jede Stufe soll als Ausgangston gelten können wie die erste; der Unterschied zwischen erster und zweiter und zweiter und dritter diatonischer Stufenentfernung, der im reinen System als $\frac{8}{9} : \frac{9}{10}$ besteht, ist aufgehoben, denn auch die zweite Stufe muss erste werden können. Die Entfernung *C-D* muss gleich werden der Entfernung *D-e*, die erste wird kleiner, die zweite gröſser werden als es beiden Stufen in der *C*-Durtonart zukommt. Jeder Quintton mit einem Wort wird tiefer, jeder Terzton höher als die Tonart zu welcher er gehört ihn bestimmen würde.

Es ist zwischen dem Octavverhältniss, das wir nach Schwingungszahl mit $\overset{C}{1} : \overset{\overline{C}}{2}$ ausdrücken, eine Reihe von 11 Gliedern zu finden, die in geometrisch gleichem Verhältniss zu einander stehen, so dass von den Tönen, die durch die Gröſsen dieser Zwischenglieder bestimmt werden, jeder gleichweiten Abstand von seinen beiden Nachbartönen erhält.

Der allgemeine Ausdruck für die Reihe ist, wenn wir das erste Glied mit a, die Anzahl der Glieder mit n, das letzte Glied mit z und das multiplicirende Progressionsquantum mit x bezeichnen:

$$a,\ ax,\ ax^2,\ ax^3,\ \ldots .\ z$$
$$z = ax^{n-1}$$

der Werth für x ergiebt sich aus dem letzten Glied als: $x = \sqrt[n-1]{\frac{z}{a}}$

Die obige Reihe ist aber, da uns das erste Glied als 1, das letzte Glied als 2, die Anzahl der Glieder als 13 bekannt sind:

$$1,\ 1\sqrt[13-1]{\frac{2}{1}},\ 1\sqrt[13-1]{\left(\frac{2}{1}\right)^2},\ 1\sqrt[13-1]{\left(\frac{2}{1}\right)^3},\ \ldots .\ 1\sqrt[13-1]{\left(\frac{2}{1}\right)^{13-1}}$$

oder:

$$1,\quad \sqrt[12]{2},\quad \sqrt[12]{2^2},\quad \sqrt[12]{2^3},\quad \ldots .\quad \sqrt[12]{2^{12}}$$

ebenso:

$$1,\quad 2^{\frac{1}{12}},\quad 2^{\frac{2}{12}},\quad 2^{\frac{3}{12}},\quad \ldots .\quad 2^{\frac{12}{12}}$$

und in der Anwendung auf die temperirt chromatisch-enharmonische Tonleiter:

$1 = c.$
$2^{\frac{1}{12}} = cis = des.$
$2^{\frac{2}{12}} = d.$
$2^{\frac{3}{12}} = dis = es.$
$2^{\frac{4}{12}} = e.$
$2^{\frac{5}{12}} = f.$
$2^{\frac{6}{12}} = fis = ges.$
$2^{\frac{7}{12}} = g.$
$2^{\frac{8}{12}} = gis = as.$
$2^{\frac{9}{12}} = a.$
$2^{\frac{10}{12}} = ais = b.$
$2^{\frac{11}{12}} = h.$
$2^{\frac{12}{12}} = c.$

Dass diese Töne, von denen hier nur die nächsten Doppelbedeutungen angegeben sind, auch jede andere die auf denselben Clavis fällt, erhalten können, ist selbstverständlich. So z. B. *C* = *his* = *desdes*, *F* = *eis* = *gesges* u. s. w.

Wenn wir nach den Gliedern dieser Reihe ein Quint- und ein Terzverhältniss untersuchen, so wissen wir, dass alle übrigen Quinten und Terzen diesen ganz gleich sind. Jedes einzelne Intervall hat die Gröfse aller übrigen gleichnamigen. Der Dreiklang *C e G* ist verhältnissgleich dem Dreiklange *Cis eis Gis*, gleich dem Dreiklange *D fis A* u. s. f.

In einem *C*-Durdreiklange setzen wir nach dem Schwingungszahlverhältniss:

$$C = 1{,}000$$
$$G = 1{,}500\ (\tfrac{3}{2} \times 1{,}000)$$
$$e = 1{,}250\ (\tfrac{5}{4} \times 1{,}000)$$

Das temperirte *G* finden wir in der Reihe der gleichschwebenden Temperatur bestimmt als: $2^{\frac{7}{12}}$, nach dem Vorstehenden also mit $2{,}000^{\frac{7}{12}}$ auszudrücken. Es ist aber

Log. 2,000 = 0,3010300 $\times \frac{7}{12}$ = 0,1756008 = *Log.* 1,498 . . .

Das reine *G* = 1,500
Das temperirte *G* = 1,498
Differenz = 0,002.

Letzteres hat zwei Schwingungen weniger, ist mithin tiefer als das reine.

Das temperirte *e* finden wir in der Reihe unter dem Ausdruck $2^{\frac{4}{12}}$, $(= 2^{\frac{1}{3}})$; mit den Decimalstellen ist es demnach $2{,}000^{\frac{1}{3}}$.

Log: 2,000 = 0,3010300 $\times \frac{1}{3}$ = 0,1003133 = *Log:* 1,259.

Das temperirte *e* = 1,259
Das reine *e* = 1,250
Differenz = 0,009.

Das temperirte *e* hat neun Schwingungen mehr, ist mithin höher als das reine und zwar wird die Terz durch die Temperatur in einem bedeutenderen Grade erhöhet als die Quint durch dieselbe vertieft wird. Diese differirt in der dritten Decimalstelle um zwei, die Terz um neun.

Nach demselben Verfahren finden wir

fis rein = 1,406
ges rein = 1,423

den temperirten Ton $(2{,}000^{\frac{1}{2}})$ für Beides 1,414.

fis temperirt = 1,414
fis rein = 1,406
Differenz = 0,008.

das temperirte um 8 Schwingungen höher.

ges rein = 1,423
ges temperirt = 1,414
Differenz = 0,009.

das temperirte um 9 Schwingungen tiefer.

Es scheint nach diesen Ergebnissen als ob einige Stufen einen geringeren, andere einen gröſseren Eintrag an Reinheit durch die Temperatur erlitten; wir haben aber die reinen Intervalle hier nur von einem Punkte aus, nämlich von dem als Einheit gesetzten *C* aus betrachtet und zwar nur in der einen Geltung wie sie in der von *C* nach der Ober- und Unterdominantseite ausgehenden Progression zuerst vorkommen: die Töne *e*, *fis*, *ges* sind hier als Terztöne: *e* = 1,250, *fis* = 1,406, *ges* = 1,423, gesetzt; es sind aber noch andere, ja es sind unendlich viele Geltungen für einen mit demselben Clavis ausgedrückten Ton vorhanden; *E* wird nicht nur auch in der Quintreihe, es würde auch und zwar wieder verhältnissverschieden als *disdis* und *DisDis*, im Terz- und Quintverhält-

niss, auch als *fes* und *Fes* hervorgehen, und ebenso jede andere Stufe, so dass die Ausgleichung der Verschiedenheit aller nahe bei einander liegenden Tonstufen durch die gleichschwebende Temperatur auch eine gleichmäſsige sein wird. Es ist aber, wie schon bemerkt, weder von praktischem noch theoretischem Interesse diesen Differenzen der Differenzen weiter nachzugehen; es sollte in dem hier von der Temperatur und ihrer Berechnungsweise Nachgewiesenen nur gezeigt werden, wie wenig es eben die reale Abweichung von mathematischer Reinheit der Intervalle ist, die man durch die Temperatur erhält, was diese von unsrer Musik in theoretischer Bedeutung abweisen lässt; denn ob eine Quint 1500 Schwingungen zu 1000 des Grundtones macht oder 1498, wird ihrem Verständniss keinen Eintrag thun und wir werden ganz gut eine solche Quint für rein halten können. Die Abweisung der Temperatur geht dahin, dass wir, durch fortgehende Modulation zu einer weitest entfernten Tonart gelangt uns nicht in die heimische versetzt fühlen können, dass wir von *C*-Dur nach *His*-Dur gekommen uns nicht wieder in *C*-Dur fühlen werden; ja bei der letztern Tonart gar an die erste nicht denken können, was aber dem Begriffe eines »*Quintenzirkels*« widerspricht. Eben so unwahr ist die Gleichsetzung der Kreutz- und *B*-Tonarten, wo sie in den modulatorischen Organismus eines Tonstückes wesentlich eingreifen.

Es ist in früherer Zeit viel Uneinigkeit über die beste Art von Temperatur gewesen. Dabei handelte sichs natürlich immer nur um eine zu temperirende Claviatur; dem Sänger und Geiger war wohl nie vorzuschreiben, wie er temperiren müsse, ebensowenig als an seinem Vortrage eine Temperatur nachzuweisen oder zu controliren war.

Die eigentsten Voraussetzungen und darauf gegründeten Folgerungen begegnen uns auf diesem Felde schon in frühester Zeit. Ist es doch schon ein Streitpunkt dieser Art was die *Aristoxener* den *Pythagoräern* gegenüberstellte. Nach einer bei den ersteren bestehenden Annahme sollten sechs ganze Töne eine Octav ausfüllen. Nach pythagoräischer Berechnung ward die Gröſse eines solchen Ganztones in der Differenz der Quart von der Quint gefunden; sie ergab sich als $\frac{8}{9}$, denn $\frac{3}{4} \times \frac{8}{9} = \frac{24}{36} = \frac{2}{3}$. Die Addition sechs solcher Stufen wollte nun allerdings in den Raum der Octav nicht gar genau passen, sie führte darüber hinaus. Es ist dasselbe was wir nach unsrer Tonbezeichnung mit der Reihe *C-D-E-Fis-Gis-Ais-His* ausdrücken würden, die nach der zwölften Quint, nicht nach der Octav führt. Da nun die letzte dieser sechs Stufen mit der Octav nicht übereinstimmte, so ward die ganze Intervallenbestimmung durch Zahlen-

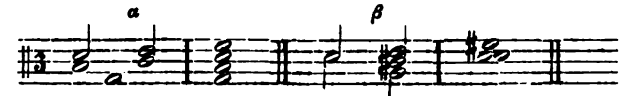
verhältnisse für unhaltbar erklärt. Nicht das Irrthümliche der Annahme dass sechs solcher Ganztöne einer Octav gleichkommen müssten, ward eingesehen, sondern die pythagoräischen Verhältnisse der Quint und Quart, $\frac{3}{2}$ und $\frac{4}{3}$ sollten falsch sein.

Die Aristoxener sind aber nicht ausgestorben. Es ist noch bis in die neuesten Zeiten zu vernehmen, dass, da zwölf Quinten zur Octav führen müssen, die natürlich gegebene Quint die reine nicht sei, sondern das sei die wahre Quint, wie der Clavierstimmer sie in seinen Quintenzirkel einzurangiren sich bemüht hat.

Es ist von *Kiesewetter* unter dem Titel »Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmethik und das Eitle ihrer Temperaturberechnungen« (Leipzig, 1846) eine Sammlung von vier Abhandlungen erschienen. Sie sind vom Spanier *Eximeno* (1774), von *Drieberg*, von *Krieger* und vom Herausgeber selbst, der auch das Heft einleitet. Alle vier Autoren sind vollkommen überzeugt, dass es keine Temperatur giebt, — dass keine Temperatur nöthig sei, indem zwölf reine Quinten, »wie das gesunde Ohr sie verlangt«, genau wieder in den Grundton führen; dass aber eben das als 2 : 3 angenommene Verhältniss für das Quintintervall nicht das richtige sei, da die Addition zwölf solcher Quinten nicht genau auf den Grundton, sondern etwas höher über diesen hinaus führe.

Ebenso ist die Verschiedenheit der Secundverhältnisse $\frac{9}{8}$ und $\frac{10}{9}$ geleugnet; die Octav ist ihnen in zwölf ganz gleichweit von einander entfernte Stufen getheilt und zwar nicht durch eine Temperatur, sondern eben durch die fortgesetzte Quintreihe selbst. Die Quinten *C-G-D-A-E-H-Fis-Cis-Gis-Dis-Ais-Eis-His* (= *c*) theilen nach ihrem Dafürhalten die Octav in zwölf gleiche »Halbtöne« wie bei den alten Aristoxenern die sechsstufige Leiter *C D E Fis Gis Ais His* = *c* sie in »Ganztöne« theilte.

Es verlangt nicht eben den allerfeinsten Grad von musikalischem Gehör und Gefühl um in Sätzen wie diese:



den Unterschied des Terztones bei *α* von dem Quinttone bei *β* wahrzunehmen, den Unterschied der erstern Stufe *D - e*, 9 : 10, und der letztern *D-E*, 8 : 9. Wessen Ohr für solche Dinge nicht sensibel genug ist, dem kann man für das Urtheil über Intonationsreinheit nicht wohl eine bedeutende Stimme zugestehen. Wenn aber nach Meinung der Aristoxener

die reine Quintfolge im zwölften Glied auf den Grundton zurückführt, so sucht die gleichschwebende Temperatur ja auch nicht etwas anderes zu erlangen und die »vermeintliche« Temperatur bringt dann eben eine Stimmung hervor, die von den Aristoxenern eine vollkommen reine genannt wird. Praktisch werden sie wohl gegen diese Stimmung nichts einwenden dürfen. Bedenklich aber wird es immer scheinen können, dass es so wenig leicht ist, ein Clavier in gute Stimmung zu bringen, indem die reine Quint zu stimmen doch eben keine Schwierigkeit macht, und wenn in einer Folge von Quinten sich wohl kleine Abweichungen von der Reinheit einschleichen könnten, so ist immer zu fragen, warum diese die Quintreihe stets zu hoch werden lassen, so dass die vierte Quint als Terz des Ausgangstones schon zu scharf, ja unbrauchbar ausfällt; warum nicht einmal auch zu tief? —

Der Aristoxener Hauptgrund alle Zahlenbestimmung in den Tonverhältnissen zu verwerfen ist der, dass nach dem Quintmaafs 2 : 3 der Zirkel sich nicht zusammenschliessen will, das *His* nicht *C* wird. Wo aber ist denn irgend eine vernünftige Forderung ausgesprochen oder begründet dass *His* = *C* sein müsse?

Es ist ein ganz äusserlicher Umstand dass die zwölfte Quint auf- oder abwärts, die dritte grosse, die vierte kleine Terz, auf- oder abwärts, dem Grundtone nahe kommen, jedes dieser Momente in anderer Bestimmung; innerlich sind sie um so entfernter.
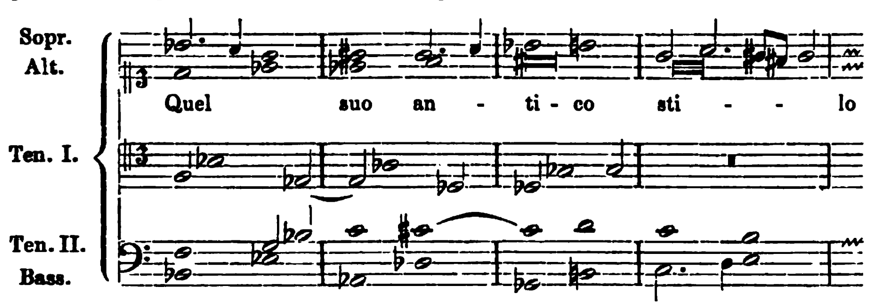
Wenn ein Comet eine Planetenbahn durchschneidet oder ihr nahe kommt, wird es dem Astronomen, der ihn in diesem Punkte beobachtet, wohl in den Sinn kommen, den Cometen für den Planeten zu halten? Die Systematiker des Quintenzirkels thun aber etwas ganz ähnliches.

Wenn man von dem Umstande dieser äusseren Nähe extremer Töne den Gebrauch gemacht hat mehre Töne einem Clavis zu übertragen um eine brauchbare Claviatur möglich zu machen, so hebt dies das innere Getrenntsein des hier zusammengenommenen im geringsten nicht auf. Wenn auch die Töne *his*, *His*, *desdes*, *DesDes* mit *C* übereingestimmt werden, so bleiben doch die Tonarten, denen sie angehören, nicht weniger ganz von einander entfernte, verwandtschaftslose, wie unter sich, ebenso auch zu den Ausgangspunkten. Ist es denn die pythagoräische Bestimmung des Verhältnisses 2 : 3 was in praktischer Ausübung irgend einer Art uns das Maafs der Quint bestimmt? Es kommt ja in praktischer Ausübung gar nicht vor, dass nach dem Monochord gespielt, gesungen oder gestimmt würde, nirgend geschieht es anders als

nach der Intonation, mit der uns das Gefühl, der unbewusste Verstand die Intervalle in ihrer natürlichen Generation treffen lässt, die tonischen Dreiklangsintervalle unmittelbar, die Secunden in der Leiter durch jene vermittelt. Diese Gefühlsintonation ist für die einzelne Tonart so sicher, dass wir die Töne des Claviers eben auch in der diatonischen Scalenreihe danach in völliger Reinheit stimmen könnten, eben wie wir die Tonleiter rein singen: wir empfinden den zweiten Scalaton in völliger Bestimmtheit als Quint des Dominantaccordes, den dritten in völliger Bestimmtheit als Terz des tonischen Dreiklanges, den vierten als Grundton des Unterdominantaccordes u. s. f. So gestimmt wird sich aber finden, dass der tonische Terzton für eine Tonart die mit der zweiten Stufe beginnt als zweite Stufe dieser neuen Tonart, d. h. als Dominantquint derselben, schon nicht genügen kann, dass er zu stumpf ist, seiner neuen Bestimmung nicht entspricht; und wollen wir den Ton dieser neuen Tonart völlig angemessen stimmen, so wird er für die erste Tonart wieder zu scharf. — Das sind nicht Rechnungssachen, das ist unmittelbare Gefühlswahrnehmung, die jeder mit sensiblen Musikorganen begabte an sich selbst erfährt, der Aristoxener wie der Pythagoräer — er erfährt sie als Mensch, nicht als Systematiker; dafür hat er eine angeborene Bestimmung. Für das temperirte Intervall, für das was die Octav in zwölf gleiche sogenannte Halbtöne theilt, die Intonation, welche die Aristoxener die natürlich reine, wir die gleichschwebend temperirte nennen, dafür haben wir keine unmittelbare Gefühlsbestimmung in uns; eine Stimmung dieser Art gut herzustellen, bedarf es einer zu erwerbenden Geschicklichkeit. Die gleichschwebende Temperatur ist für die Clavierinstrumente ein nothwendiges Uebel, eben aber nur für diese, d. h. für Instrumente, welche festbestimmte Tonstufen haben, die in allen Tonarten sollen brauchbar sein können.

In früheren Zeiten hat man sich viel bemüht auch die Clavierinstrumente so einzurichten, dass ohne Temperatur in allen oder doch den meisten Tonarten rein zu spielen sein sollte. Man theilte die Obertasten und brachte auch zwischen unser *e*-*F* und *h*-*C* eine solche an. *Praetorius* (Synt. mus. 1619. II. C. XL. p. 63.) spricht von einem solchen von ihm »*Universalclavicymbel*« genannten Instrument, das er beim Hoforganisten Luyton, in Kaiser Rudolph II. Dienst, in Prag gesehen. Er sagt davon: »Es hatte vier Octaven und 77 Claves. Es waren darin nicht allein alle Semitonia als *b*, *cis*, *es*, *fis*, *gis* durch und durch dupliret, sondern auch zwischen dem *e* und *F*, *h* und *C* ein sonderlich semi- oder hemitonium

(wie es einige nennen), welches bei dem genere enharmonico nothwendig sein muss« etc. — »Es kann aber dasselbige Clavicymbel siebenmal, als nemblich durch *c*, *cis*, *des*, *d*, *dis*, *es* bis ins *e*, und also um drei (?) volle Tonos fortgerückt werden, dass einem fast kein ander Instrument kann vorkommen, da man nicht mit diesem einstimmen könnte.« In Bezug auf das beschriebene Instrument erwähnt Prätorius sodann den »sehr trefflichen und fleissigen Componisten Lucas Marentius, welcher einige Madrigalia in genere chromatico sehr wohl und schön gesetzet« zu deren Begleitung er dieses Instrument mit doppelten chromatischen Tonstufen doch wohl vorzüglich geeignet hält. Wir kennen ein fünfstimmiges Madrigal von *Luca Marenzio* (Winterfeld in J. Gabrieli und sein Zeitalter, theilt das ganze Madrigal mit), in welchem folgende Stelle vorkommt:



Zu dieser Harmonie und der Art wie sie notirt ist kann aber die Anwendung des »Universal-Clavicymbels« von Prätorius (der allerdings hier auch nur vom genere chromatico nicht enharmonico spricht) kaum gemeint sein, vom Componisten ist eine enharmonisch-verschiedene Intonation dabei ganz gewiss nicht intendirt; er verlangt den Einklang zwischen *As* und *Gis*, zwischen *Ges* und *Fis*, *Des-Cis*; *Des-gis*, *H-ges* stehen in der Bedeutung reiner Quinten. Ob und wie ein solcher Satz als musikalischer überhaupt und als vocaler insbesondere sich rechtfertigen lässt, gehört nicht hieher. Zu bedauern ist es nicht, dass dergleichen Combinationen selten vorkommen, sie schliessen immer eine Unnatur ein, können wohl frappant wirken aber eben nur durch die Unwahrheit.

Dass solche chromatisch-enharmonische Instrumente wie das von Prätorius beschriebene auch in jener Zeit (Prätorius sagt, dass der »Universal-Clavicymbel« von Elsassen in Wien vor 30 Jahren angefertigt gewesen sei) nicht an der Tagesordnung, dass sie vielmehr Seltenheiten waren, sich auch für die Folge nicht erhielten, zeigt, dass man sie nicht für dringendes Bedürfniss gehalten habe. Man wird gelernt haben sich mit der gleich-

schwebenden Temperatur oder nach der Aristoxener Meinung mit der vollkommen reinen Stimmung, wie sie uns der Quintenzirkel giebt, zu begnügen. Worin haben aber solche wiederholte Versuche der Claviatur eine brauchbare Stimmung zu ertheilen ihren Grund, wenn es nach den Aristoxenern so leicht ist, die vollkommen reine zu erhalten! Wozu ein *gis* und *as*, ein *cis* und *des*, *e* und *es* (über den Unterschied von *e* und *E*, *h* und *H* schweigt Prätorius), wenn zwei solcher Töne in völliger Uebereinstimmung Eins sind, nur unter verschiedener Bedeutung mit anderem Namen!

Der Herausgeber jener Aufsätze der neuen Aristoxener, Herr v. Kiesewetter, hat später noch einige Beiträge in dieser Angelegenheit folgen lassen: einen Artikel in der musikalischen Zeitschrift Caecilia B. XXVI, Heft 103, »Die sogenannte vollkommen gleichschwebende Temperatur etc.«; einen andern »Ueber die Octave des Pythagoras, ein ergänzender Nachtrag zum Beschluss der Sammlung zerstreuter Aufsätze der neuen Aristoxener« (Linz 1848).

Im ersten Aufsatz spricht Kiesewetter über ein unter den Instrumentenmachern gebräuchliches Verfahren bei Eintheilung des Griffbretes auf Instrumenten mit Bünden. Dies Verfahren besteht darin, dass die Länge des Griffbretes zuerst in 18 gleiche Theile getheilt wird; der erste Theil an der Wirbelseite erhält den ersten Bund. Die übrige Länge, $\frac{17}{18}$ des Ganzen, wird wieder in 18 Theile getheilt, der erste dieser Theile erhält den zweiten Bund. Das Uebrige abermals in 18 Theile getheilt, erhält der erste Theil den dritten Bund und so fortgegangen bis zur zwölften Wiederholung dieser Theilungsart, welche mit dem zwölften Bund genau mit der Hälfte oder mit der Octav der Saite zusammentreffen soll. Von den hierdurch abgetheilten Stufen aber wird gesagt, dass sie vollkommen den gleichschwebend temperirten, oder nach Ansicht der Aristoxener den reinen, natürlich gegebenen Stufen der 12 Halbtöne entsprächen.

Wenn durch diese Theilungsweise ein Verfahren gefunden wäre auf die Stufenbestimmung zu kommen, welche wir vorhin mit der Reihe 2^0, $2^{\frac{1}{12}}$, $2^{\frac{2}{12}}$, $2^{\frac{3}{12}}$ . . . 2 ausgedrückt haben, in welcher die Theilung der Octav in zwölf gleichweit von einander abstehende Stufen enthalten ist, so würde das immer an sich von Interesse sein, wenn auch ausser dem Guitarrengriffbret wohl eben so wenig nach dieser Regel als nach der gleichschwebenden Progressionsreihe gestimmt werden möchte. Wir

dürfen aber doch nicht ununtersucht lassen, ob jene Construction der zwölfstufigen Leiter mit den Stufen, wie sie die Potenzenreihe ergiebt, gleiches Resultat liefert.

Die Länge der Scala oder der ganzen Saite wird in 18 Theile getheilt, am ersten Theile der erste Bund befestigt; $\frac{17}{18}$ der Saite die wir in *C* stimmen wollen, geben *cis* und *des*; der nächste Bund nach schon genannter Theilung bestimmt *D*, der folgende *dis* und *es* u. s. f. Die Progressionsreihe für diese Theilung aber ist folgende:

$$1,\ \frac{17}{18},\ \frac{17^2}{18^2},\ \frac{17^3}{18^3},\ \frac{17^4}{18^4},\ \frac{17^5}{18^5},\ \frac{17^6}{18^6},\ \frac{17^7}{18^7},\ \frac{17^8}{18^8},\ \frac{17^9}{18^9},\ \frac{17^{10}}{18^{10}},\ \frac{17^{11}}{18^{11}},\ \frac{17^{12}}{18^{12}}.$$

C, cis, d, dis-es, e, f, fis-ges, g, gis-as, a, b, h, c.

Wenn wir für das erste Glied der Reihe, $= 1$, den Ausdruck $\frac{17^0}{18^0}$ setzen und die ganze Reihe mit 18 multipliziren was ohne ihr Steigerungsverhältniss zu verändern geschieht, so erhalten wir sie in dieser Gestalt:

$$\frac{17^0}{18^{-1}},\ \frac{17^1}{18^0},\ \frac{17^2}{18^1},\ \frac{17^3}{18^2},\ \frac{17^4}{18^3},\ \frac{17^5}{18^4},\ \frac{17^6}{18^5},\ \frac{17^7}{18^6},\ \frac{17^8}{18^7},\ \frac{17^9}{18^8},\ \frac{17^{10}}{18^9},\ \frac{17^{11}}{18^{10}},\ \frac{17^{12}}{18^{11}},$$

c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c,

denn wir können die Reihe uns in der Bestimmung denken, dass die ganze Länge 18 Theile sei, so wird der erste Bund 17 solcher Theile übrig lassen; dann ist $18 = c$, $17 =$ *cis* das nächste Glied aber $\frac{17^2}{18} = D$ das folgende $\frac{17^3}{18^2} =$ *dis*, und so ferner bis $\frac{17^{12}}{18^{11}} = c$.

Die erste Frage aber ist, ehe wir andere Momente der Progression untersuchen, ob das letzte Glied $\frac{17^{12}}{18^{11}}$ genau die Hälfte des ersten $\frac{17^0}{18^{-1}}$ beträgt, wie versichert wird und wie es zutreffen müsste, wenn jenes die reine Octav zum ersten bilden sollte.

Da $17^0 = 1$, $18^{-1} = \frac{1}{18}$, so ist $\frac{17^0}{18^{-1}} = 18$ und es wird gefragt, ob $\frac{18}{2} \overset{?}{=} \frac{17^{12}}{18^{11}}$.

Es ist aber $Log.\ 17^{12} = 1{,}2304489 \times 12 = 14{,}7653868$
$Log.\ 18^{11} = 1{,}2552725 \times 11 = 13{,}8079975$
$Log.\ 17^{12} - Log.\ 18^{11} = 0{,}9573893$

und die Zahl zu diesem letzten Logarithmen ist 9,0654 . . . d. h. um ein bedeutendes Bruchtheil gröſser als $\frac{18}{2} = 9$. Wie es eben auch unmöglich ist, dass irgend ein Potenzmoment der Zahl 17 mit einem Potenzmoment der Zahl 18 combinirt je ein rein zweitheiliges, ein Octav-Verhältniss könnte resultiren lassen.

Wenn eine solche Theilung für das Griffbret einer Guitarre hinlänglich rein geschienen hat, so ist sie desshalb ohne nähere Untersuchung dessen, was sie ergiebt, noch nicht sogleich für einen wissenschaftlichen Fund, für den Stein der Weisen zu halten, für die Quadratur des Quintenzirkels. — Wenn die Aristoxener nicht rechnen wollen, so dürfen sie auch nicht messen, denn es handelt sich hierbei ebenso um bestimmte Gröfsenverhältnisse, nur dass die Zahl sie genau, das technische Maafs sie ungenau und nie evident ergiebt. Dass man, eine Linie mechanisch mit dem Zirkel theilend, vielleicht noch nicht einmal mit der gröfsten Geschicklichkeit dabei verfahrend, dies Maafs 9,0654 für die Hälfte von 18,000 nehmen kann, möchte verzeihlich sein; es ist aber nicht zu billigen, wenn man mit solchen unzuverlässigen Beobachtungen sich auf wissenschaftlichen Boden begiebt und aus ihnen neue Wahrheiten den alten besser begründeten gegenüber deduciren will. — Die Theilung nach der angezeigten Weise ist, bis auf die ungenaue Octav, die in keiner Stimmung vorkommen darf, zur praktischen Ausübung für eine der gleichschwebenden Temperatur annähernde Intonation ganz brauchbar und kann eben jenen Fabrikanten von Instrumenten mit Bünden gewiss recht willkommen sein. Für die Theorie ist sie ohne alle Bedeutung, das Geheimniss einer Wahrheit ist in ihr nicht verborgen. Es würde sich wohl eine Theilmaschine, allerdings nicht anders als in höchst complicirtem Mechanismus, erdenken lassen, um das Maafs für die temperirten Intervalle mechanisch zu construiren, wenn überhaupt sehr viel daran gelegen wäre; mit dem gewöhnlichen Zirkel aber, und dem Auftragen von siebzehn Achtzehntheilen ist die Temperatur nicht herzustellen. Glücklicherweise haben wir die Kenntniss des Richtigen und können das Approximative daran prüfen.

Es mögen aber ausser jener Octav, die zu 18 sich als 9 verhalten soll, sich aber als 9,0654 mithin eben nicht als Octav zum Grundtone verhält, noch einige Intervalle nach dem Ergebniss dieser Messung untersucht und mit dem der gleichschwebenden Temperatur zusammengestellt werden. Wir wollen nicht immer wiederholen, dass das was wir die gleichschwebende Temperatur nennen, die Theilung der Octav in zwölf gleiche Stufen, von den Aristoxenern die reine Stimmung genannt wird.

Der Ton *cis*, als Terzton der Unterdominantterz *a*, zu *C* also im Verhältniss 24 : 25 ist, *C* als 1,000 gesetzt = 1,041.

Der Ton *Des* im Verhältniss 15 : 16 zu *C* als 1,000 = 1,066.

Der gleichschwebend temperirte Ton für Beides nach dem Reihen-

gliede $\sqrt[12]{2} = 1,059$ . . nach der 18theiligen Bestimmung für Beides ist der Ton = 1,058 . . Nach dieser Theilung verhält sich der höhere Ton zu dem tiefern, die erste für *cis* und *des* gesetzte Stufe zum Ausgangstone *c*, wie 17 : 18; ein ungefähr mittleres Verhältniss zwischen 15 : 16 und 24 : 25, näher aber dem weiteren 15 : 16 als dem engeren 24 : 25. Denn es ist zu übersichtlicherem Ausdruck gebracht nach Saitenlängen *cis* = 384, *des* = 375, der 18theilig temperirte Ton für Beides = 377.

Die Terz *e* ist gegen den Grundton *C* nach Schwingungszahl = 1,250. Die gleichschwebend temperirte Terz nach dem 5ten Glied der Reihe $\sqrt[12]{2^4} = 1,259$ . . Das Verhältniss der Saitenlängen ist das umgekehrte. Nach der 18 theiligen Temperatur ist das *e* in Saitenlänge = 14,321 und müsste nach reiner Stimmung 14,400 sein. Das 18theilig temperirte *e* ist mithin, da es schon in der dritten Decimalstelle, das gleichschwebende erst in der vierten vom reinen differirt, noch höher, an Schärfe noch mehr abweichend von der Reinheit als das gleichschwebend temperirte.

Die Quint *G* hat vom Grundton $\frac{2}{3}$ Saitenlänge, in Schwingungszahl, *C* zu 1,000 gesetzt, 1,500. Die gleichschwebend temperirte Quint 1,498; Differenz 0,002.

Auf der 18theiligen Saite erhält die reine Quint 12 Theile. Die 18theilig temperirte hat deren 12,02, ist aber damit, wiewohl auch nur um 2 in der vierten Stelle different, gegen die kleiner angesetzte Vergleichungszahl doch in gröſserer Differenz tiefer als jene: denn es ist zwischen 1202 und 1200 geometrisch ein gröſserer Unterschied als zwischen 1500 und 1498.

Es würden aber alle diese Stufen immer eine brauchbare Intonation gewähren können, wenn nur die Octav nicht von der Reinheit differirte. Dies Intervall kann nie und nirgends eine Temperatur erleiden, es ist das Intervall der Einheit, die Gleichheit selbst.

Ueber Kiesewetters letzte Schrift mit dem Titel »Die Octave des Pythagoras, ein ergänzender Nachtrag der Sammlung der zerstreuten Aufsätze der neuen Aristoxener«, ist noch ein Wort zu sagen.

In den früheren Aufsätzen war die Richtigkeit des Quintverhältnisses als 2 : 3 und damit natürlich auch die Richtigkeit des Quartverhältnisses 3 : 4 in Abrede gestellt, und zwar aus dem Grunde, weil zwölf solcher Quinten und Quarten nicht in den Ausgangston führen; ebenso der Unterschied der Quart und Quint, der Ganzton $\frac{8}{9}$, sechsmal ge-

nommen, die Octav nicht genau ausfülle, sondern sie etwas überschreite.

Von dem Verhältniss der Octav, als 1 : 2, ob es falsch oder richtig sei, ist dort nicht die Rede gewesen. In der ersten Hälfte dieser letzten Schrift wird nur das früher Gesagte recapitulirt. Der Autor kommt auch wieder auf die 18theilige Temperatur zu sprechen, wobei zuerst immer noch gesagt wird, dass der zwölfte Punkt einer solchen Theilung genau in die Mitte der ganzen Saitenlänge falle und die reine Octav hören lasse. Hier ist dem Verfasser aber ein Freund mit Berechnung entgegengekommen und hat gefunden, dass der zwölfte Punkt nach dieser Theilung die Mitte »nicht vollkommen erreiche«; es mangele ein Bruchtheilchen zwar nur, das aber »wie klein es an und für sich auch sein mag, in der Ausführung dem feingebildeten Ohre schon fühlbar sein dürfte.«

Nachdem die Freunde fest in der Ueberzeugung geworden sind, dass die Octav nicht in der Mitte oder Hälfte der Saite liege, unternehmen sie geregelte Versuche das genaue Maafs der Octav zu finden. Sie lassen ein grofses Monochord fertigen mit geeigneter Scala und finden nach wiederholten Untersuchungen den Octavpunkt um ein 144-Theil der Länge von der Hälfte abweichend. Es ist hier, wie öfter in diesen Schriften, wenn von Zahlenbestimmungen die Rede ist, einige Unklarheit des Ausdrucks zu finden. Schon dass es bei der Wahrnehmung des Freundes hiess, der zwölfte Punkt der 18theiligen Scala erreicht die Mitte nicht ganz, ist ungehörig ausgedrückt, da dieser Punkt die Mitte *überschreitet*, wie die Berechnung $\frac{17^{12}}{18^{11}} = 9{,}0654\,.\,. > 9$, klar ergiebt. Hier wird ferner gesagt »um dieses 144-Theil war die Octav zu kurz geschätzt und müsste so ausgeübt zu tief geklungen haben. Den Abgang hat unsere obere, zunächst zum Klange vorbehaltene Saitenhälfte von dem Ihrigen mit Abtretung von 3‴ ($\frac{1}{4}$″) ergänzen müssen. Es versteht sich dass, wenn sie ihrerseits zum Klang die Reihe trifft, sie sich für ihre erlittene Verkürzung in demselben Verhältniss schadlos halten und wenn sie eine Octave zu liefern hat, auch den ihr gebührenden Zuschuss eben von daher haben wird.« — Das ist alles nicht genau verständlich. Die obere zunächst zum Klange vorbehaltene Saitenhälfte hat 3‴ an die untere abgetreten, ist um 3‴ verkürzt, wird aber, wenn sie ihrerseits zum Klange die Reihe trifft, sich in demselben Verhältniss wieder verlängern müssen. Sie war aber schon bei der Verkürzung als der klingende Theil angenommen. — Es würde nicht ganz leicht sein aus diesen Worten zu finden was der Autor eigentlich

gemeint. Er hat aber doch wohl den klingenden Theil um die 3‴ verlängern müssen, um die Octav rein zu erhalten. Das greift aber die Wahrheit, dass die Octav in der Mitte liegt, dass sie eben die Saite in zwei Hälften (von einer gröfseren und kleineren Hälfte kann ja doch vernünftiger Weise nicht die Rede sein) theilt, wie die Quint sie in drei, die Terz sie in fünf theilt, nicht im Geringsten an. Hätten wir auch nicht die überall sich bestätigende ideelle Bedeutung dieser drei Intervalle vor uns, die das verständige Wesen unsrer Musik enthalten, — welche allerdings damals noch nicht ausgesprochen, zur Kenntniss jener aristoxenischen Autoren nicht gekommen war, die in den pythagoräischen Intervallbestimmungen nur Zahlen, nicht die darin enthaltene Verhältnissbedeutung erblickten, — so konnte sie doch immer eine Erscheinung, die für Jedermann zu Tage liegt, von der unabweisbaren Richtigkeit jener Zahlenbestimmungen überzeugen. Es sind dies die Flageolettöne an der Saite. Hier kann die Octav die Saite nicht in eine grofse und kleine Hälfte theilen, denn es klingen beide Hälften mit demselben, d. h. mit zwei ganz gleichen Tönen zusammen; die Quint kann nicht anders als in dem genauen Drittel liegen, denn es klingen hier alle drei Drittel als drei gleiche Töne einstimmig zusammen; die Terz kann nur im genauen Fünftel liegen, denn es klingen beim Flageolettone hier fünf Töne einstimmig zusammen und zwar fehlt diesen drei Intervallen als Flageolettönen nichts an der Reinheit, sie sind nicht temperirt, sie sind die reinen Dreiklangsintervalle wie die Verhältnisse sie mit ihrer inneren Bedeutung hervorgehen lassen. Dass wir hier die Quint in der Octavverdopplung, $\frac{1}{3}$ anstatt $\frac{2}{3}$ vernehmen, die Terz in doppelter Octav, $\frac{1}{5}$ anstatt $\frac{4}{5}$, hat mit der Reinheit der Theilungsbestimmung nichts zu schaffen. In der Musik hat eben das *Zwei*fache des Dreitheiligen, das *Vier*fache des Fünftheiligen den directen Sinn des Intervalles. Das Einfache jenes Zweifachen und das Einfache dieses Vierfachen lässt aber die Reinheit der Höhenbestimmung nicht weniger genau beurtheilen.

Wir kommen aber auf die Beobachtung des Herrn v. Kiesewetter zurück, die, dass er an seiner Saite die Octav nicht genau in der Hälfte, sondern ein Weniges über derselben gefunden hat. Die Wahrnehmung soll nicht abgewiesen, aber erklärt werden.

Zuerst wollen wir deutlich sagen, dass nicht der um 3‴ verkürzte Theil der Hälfte an der 6 Fuss langen Saite, sondern der um 2‴ verlängerte die reine Octav intonirt haben wird.

Es lässt aber auch die ganze ungetheilte Saite nicht genau den Ton

hören, der ihr ihrer völligen Länge nach zukommen würde. Nach dem was wir oben S. 17 ff. über Entstehung und Wesen der Klangerscheinung gesagt haben, besteht der Klang in einer aus der Ungleichheit momentan sich herstellenden innern Gleichheit oder Einheit des elastisch schwingenden Körpers; der Klang ist identisch mit dem Durchgangsmoment des Bewegten durch die Gestalt seiner Ruhe. Eine Saite die an beiden Enden befestigt sein muss, hat aber nahe an diesen festen Punkten, in welchen absoluter Stillstand ist, noch eine kurze Strecke, in welcher die elastische Bewegung und somit auch die Aufhebung innerer Cohäsionseinheit zu unbedeutend ist, als dass die Rückkehr und der Eintritt in den Zustand der Gleichheit klingend wahrnehmbar sein könnte; dieser wird es nur in dem bis nahe an die beiden Grenzen gehenden Theile der Saite, welcher genug heraustritt aus seiner Lage und seiner innern Formbeshaffenheit, dass eine Rückkehr von akustischer Wirksamkeit werden kann. Wenn sich also in der nächsten Nähe der festen Punkte ein in seiner Quantität kaum zu bestimmender kleiner Theil der Saite befindet, der beim Klange nicht mitwirkend ist, mithin nicht die ganze Saite sich klingend kund giebt, so wird auch die Hälfte der Saite, die in der Mitte des Ganzen wieder einen solchen festen Punkt nöthig macht, in dessen nächster Nähe die Bewegung nicht akustisch wahrnehmbar ist, nicht rein die Octav intoniren können, sie wird etwas zu hoch sein. Nehmen wir an, dass an der ganzen Saite des Kiesewetter'schen Monochordes an jeder Grenze 3‴ als nicht klingend betrachtet werden könnten, so ist die klingende Saite 6 Fufs weniger 6 Linien lang, die Hälfte dieser Länge ist 3 Fufs weniger 3 Linien und ist ganz sicher die reine Octav vom Tone des Ganzen; der feste Punkt in der Mitte verkürzt aber diesen klingenden Theil. Er macht den Ton zu hoch. Um ihn in seiner Qualität als Hälfte des Ganzen hören zu lassen, muss der Theilungspunkt soweit hinaus gerückt werden, dass das neue nicht klingende Theilchen nicht der zum Klange erforderlichen Länge entzogen wird. Es würde auch der höheren Mathematik nicht zugänglich sein feste Quantitätsbestimmungen für diese Klangabgänge, von ihren Verhältnissen im Klange eines Ganzen zu dem Klange seiner Theile zu finden, denn es ist offenbar, dass bei einer längeren Saite die nichtklingenden Theile gröfser sein müssen als bei einer kürzeren, es ist aber überhaupt ein bestimmter Punkt nicht anzugeben wo das Klingen anfängt oder aufhört. Das Messen mit dem Maafsstab ist in solchen Sachen zu empirisch und kann nicht zur Erkenntniss einer mathematischen Bestimmtheit führen. Die Beobachtung

Kiesewetters bleibt desshalb immer schätzbar, wie auch seine Zusammenstellung und Herausgabe jener zertreuten Aufsätze nur mit Dank anzuerkennen war. Wenn ihr Inhalt auch direct nicht zur Erkenntniss des Wahren führt, so giebt er doch Veranlassung die Wahrheit desto schärfer zu beleuchten. —

Es ist hier noch eines Apparates zu gedenken zu praktischer Herstellung temperirter Intervalle, der die reinste gleichschwebende Stimmung mit vollkommener Sicherheit gewinnen lässt, der auch alle Versuchsmethoden bald beseitiget haben würde, wenn man dabei nicht an eine ganz bestimmte nicht überall anwendbare Tonhöhe gebunden wäre. Der verstorbene Seidenfabrikant *Scheibler* in Crefeld hat eine Reihe von 13 Stimmgabeln construirt, die genau den gleichschwebenden Halbtönen im Umfang einer Octav entsprechen. Mit vieljährigem unermüdlichen Fleisse hat er sich seiner Aufgabe gewidmet, man kann fast sagen geopfert: jede Erholungsstunde des sonst vielbeschäftigten Mannes gehörte der gleichschwebenden Temperatur, der Clavier- und Orgelstimmung.

Scheibler's Verfahren, die Gabeln zuverlässig in eine berechnete Tonhöhe zu stimmen, ist auf die Wahrnehmung gegründet, dass zwei Töne, welche dem Einklange nahe kommen ohne jedoch in denselben völlig einzustimmen, bei ihrem Zusammenklange gewisse Pulse oder »Stöfse« *(Battemens)* hören lassen. Es sind dies die Momente wo die in beiden Tönen an Zahl verschiedenen Vibrationen zusammentreffen. Wenn ein Ton 100 Schwingungen in einer Zeit, der andere in derselben Zeit 101 Schwingungen macht, so wird mit der 100. Schwingung des ersten, die 101. des zweiten jederzeit zusammenfallen; dieser Moment macht sich durch einen hörbaren Puls bemerkbar. Zu 100 Vibrationen des ersten Tones 104 des zweiten, werden sich 4 Pulse während der 100 Vibrationen des ersten hören lassen: es wird nämlich mit der 25. des ersten die 26. des zweiten, mit der 50. die 52., mit der 75. die 78., mit der 100. die 104. zusammentreffen. So ist aber auch umgekehrt zu bestimmen, wenn bekannt ist wie viel Vibrationen ein Ton in einer Zeit, z. B. einer Zeitsecunde macht, und ein anderer in derselben Zeit eine gewisse Zahl solcher Pulse mit jenem hören lässt, um wieviel mehr oder weniger Vibrationen dieser letztere hat als der erste. Hiernach ist es möglich eine mathematisch nach Schwingungszahl bestimmte Tonhöhe von einem bestimmten Punkte aus zu bestimmen und praktisch herzustellen.

Wenn man gegen eine Stimmgabel im Tone *a*, welche die von Scheibler dafür angenommenen 880 Vibrationen in der Secunde macht, eine zweite schärfere, die in der Secunde 4 Pulse hören lässt, stimmt, zu dieser eine dritte, die gegen die zweite wieder viermal pulsirt, und so fortfährt, so würde die 221. Gabel 880 Vibrationen mehr, d. h. die doppelte Zahl der ersten machen und damit ihre Octav intoniren. In dieser feinen Abstufung aber hätte man die Mittel, die berechneten Tonhöhen der gleichschwebend temperirten Leiterstufen mit Sicherheit zu bestimmen, indem manche derselben mit einer der 220 bestimmten zusammentreffen könnten, bei denen aber, die in dieser 220stufigen Leiter keinen Incidenzpunkt finden, eben wieder durch die Zahl der Pulse in einer gewissen Zeit, die nach Metronomnummern auf's genaueste zu bestimmen ist, die Ermittlung des gesuchten Tones gefunden werden kann, und zwar eben nicht nach der unmittelbaren Beurtheilung der Tonhöhe durch's Gehör, das in so feinen Unterschieden uns leicht in Zweifel bringen könnte, sondern nach der im Angesicht des Pendels oder Metronoms zu zählenden Anzahl Pulse, die sich im Zusammenklange der Töne fühlen lassen.

Wenn die temperirte zweite Stufe der Leiter, $\sqrt[12]{2}$, sich ergiebt als 1,059, so ist in dem Verhältniss 1000 : 1059 von dem Ausgangstone, zu dem wir jenes *a* mit 880 Schwingungen in der Secunde beibehalten wollen, diese zweite Stufe, der temperirte Halbton für *ais* = *b* zu finden, wenn wir setzen:

$$1000 : 1059 = 880 : x$$

$$\frac{1059 \times 880}{1000} = 931,920 = x.$$

Der verlangte Ton wird in der Zeitsecunde 931,920 Schwingungen zu machen haben; dafür zu praktischer Ausübung 932 gesetzt werden kann. Dies würde mit der 13. Stufe $\left(\frac{932 - 880}{4} = 13.\right)$ der 220stufigen Leiter, also mit der 14. Gabel genau zusammentreffen. Mit dieser im Einklang zu stimmen ist aber eine Aufgabe die auch das feinste Gehör noch nicht mit völliger Zuverlässigkeit zu lösen im Stande ist. Eine ganz leichte Aufgabe aber wird es sein, wenn man die 13. Stimmgabel, welche 4 Schwingungen weniger als 932, nämlich 928 in der Secunde macht, zur Stimmung des verlangten Tones nimmt, indem man ihn gegen diese 13. Gabel so erhöhet, dass er beim Secundpendel 4 Pulse hören lässt, dann ist die mathematische Reinheit und Gleichheit mit der 14. Gabel und dem verlangten Tone vollkommen erlangt.

Die dritte Stufe nach gleichschwebender Temperatur $\sqrt[12]{2^2} = 1{,}1230$ im Verhältniss unsres Ausgangstones:

$$1000 : 1123 = 880 : 988$$

macht 988 — 880 = 108 Vibrationen mehr als der erste Ton und stimmt mit der $\frac{108}{4} = 27$. Stufe oder der 28. Gabel überein. Wir nehmen zur Stimmung wieder die 27. Gabel mit 880 + 104 Vibrationen, gegen welche der schärfer zu stimmende Ton 4 Pulse zum Secundpendel hören lassen muss, um den Ton *h* zu erhalten. Wenn für die ersten zwei gleichschwebend temperirten Stufen, *ais* und *h*, die 13. und 27. Gabel anzuwenden war, so sieht man schon wie viele derselben zur Stimmung ganz ungebraucht bleiben würden. Auch hat *Scheibler* eine so grofse Zahl von Abstufungen nicht nöthig gefunden; sein »Tonmesser« besteht aus 52 Gabeln, von *a* bis mit $\overline{a}$, deren Vibrationszahlen er genau kennt. Zu diesen hat er Tabellen berechnet, in denen nachgewiesen ist, zu welchem Metronomgrade jede dieser Gabeln gegen ihre nächsthöhere 4 Pulse hören lässt. Es ist dann, um zu einer temperirten Stufe, welche nach Schwingungszahl mit keiner der Gabeln vollkommen übereinstimmt, die Intonation zu finden nur nöthig den Pendelgrad zu ermitteln, bei welchem die 4 Pulse zwischen der nächsttiefern Gabel und dem gesuchten Tone eintreten. Der Erfinder muthet aber diese Berechnungen dem Ausübenden keineswegs zu, sie sind nur zu Fertigung der chromatisch-enharmonisch temperirten Gabel selbst nöthig gewesen. Von diesen Gabeln waren aber Sätze zu 6 und zu 13 Stück, die ersteren für die Ganztöne *a, h, cis, dis, f, g,* die letzteren für die 12 Stufen der chromatisch-enharmonisch temperirten Leiter, von *a* bis mit $\overline{a}$, käuflich zu haben. Auch mit 6 Gabeln ist es schon leicht eine Stimmung von wohlthuendster temperirter Reinheit zu erlangen, indem zwischen einer None die mittlere Quint nicht leicht zu verfehlen ist und die Terzen *a-cis, h-dis, cis-f, dis-g* durch die Gabeln selbst schon gesichert sind. Mit 13 Gabeln aber ist für jeden Halbton eine feste Bestimmung gegeben, nach der man die Töne nur im Einklange zu stimmen hat; denn was wir vorhin über die Schwierigkeit sagten einen reinen Unisonus zu stimmen, bezog sich auf die Abstimmung der Gabeln selbst, bei der die genaue Schwingungszahl verlangt wird; für die Anwendung am Clavier muss die directe Einklangsstimmung wohl hinreichen, da die verschiedenen Saiten des mehrchörig besaiteten Tons ohnehin mit der ersten nicht anders überein gestimmt werden können.

Wie praktisch die Vortheile dieser Stimmungsart sich nun auch ergeben hatten, so hat sie doch zu allgemeiner und dauernder Anwendung nicht gelangen können; daran ist aber die unabänderlich feststehende Tonhöhe dieses Apparates Schuld. So wenig an verschiedenen Orten zu derselben Zeit, wie zu verschiedenen Zeiten an demselben Orte ist eine Stimmung in gleicher Höhe zu finden und zu erhalten.

Wir haben eine Zusammenstellung von Beobachtungen gefunden über die Tonhöhe in verschiedenen Zeiten. Die Art der Angabe für die Töne an sich ist uns in den Zahlen nicht klar, auch treffen die Verhältnisse der Stufen nach der Zahlenbestimmung weder mit der reinen noch mit der temperirten Stimmung genau zusammen. Eins aber tritt immer belehrend aus dieser Zusammenstellung hervor, es ist dies die allmälige Steigerung der Stimmung nach Zeit und Ort.

Die Beobachtungen sind von *Euler*, von *Chladni* und von *Sarti*, drei Männer, denen Kenntniss und Geschick hierzu unbedingt zuzusprechen ist. Es ergab sich für die Töne *C, cis, des, D* in Schwingungszahlen:

		C,	*cis,*	*des,*	*D.*	
Nach Euler in Petersburg im Jahr	1730:	118,	123,	126,	130.	(133.)
- demselben - -	1771:	125,	130,	133,	140.	(140,6.)
- Chladni in Wittenberg -	1802:	128,	133,	136,	142.	(144.)
- Sarti in Petersburg - -	1796:	131,	136,	140,	145.	(147.)
und später daselbst:		136,	142,	145,	151.	(153.)

Da bei diesen Angaben ein Unterschied zwischen *cis* und *des* besteht, so sind hier nicht temperirte, sondern reine Intervalle gemeint; die Secund *C-D* würde sich dann als 8 : 9 verhalten müssen. In diesem Verhältnisse (das wir eingeschlossen beigesetzt haben) finden wir sie aber nicht. Es lässt sich jedoch davon absehen, da es uns hauptsächlich auf die Wahrnehmung der allmäligen Erhöhung der Stimmung ankommt und hier finden wir, wenn die letzte Stimmung $C = 136$ für unsere gegenwärtige Stimmung gelten sollte, unser heutiges *C* noch um Etwas höher als das *D* nach Euler's Angabe im Jahr 1730, und zu Wittenberg wäre 1802 die Stimmung noch bedeutend tiefer gewesen als sie 1796, sechs Jahre früher in Petersburg war. Diese bemerkenswerthe Erscheinung lässt sich vielleicht am natürlichsten erklären, wenn wir die gröfsere Anspannung als das Bedürfniss gröfserer Erschlaffung in der luxuriösen nordischen Hauptstadt annehmen, während in Wittenberg, dem ruhigen

Sitz der Wissenschaften, auch später noch ein mäfsigerer Grad von Anspannung genügen konnte. Es kann zu jeder Zeit die Erfahrung gemacht werden, dass die höhere Stimmung immer in den gröfssten, sinnlich lebensvollsten Städten zu finden ist, und von ihnen aus sich erst über andere Orte verbreitet; so war für Deutschland fast jederzeit die Wiener Stimmung die höchste.

Scheibler wählte vor 20 Jahren eine mittlere Tonhöhe für seine Stimmung, die jetzt schon an allen Hauptorten zu tief ist und die Gabeln, wenigstens für öffentliches Musikwesen unbrauchbar macht. Die Gabeln in höherer Stimmung herzustellen, würde aber zuerst eine ganz neue Berechnung für dieselben nöthig machen, dann auch die ganze sehr mühevolle Abstimmung von Neuem erfordern, wie sie wohl dem für seine Sache begeisterten Erfinder durchzusetzen möglich wurde, die aber einen Andern durch zu grofse Schwierigkeiten wohl entmuthigen könnte. Nach schon vorhandenen Gabeln und zwar nach solchen, die eine um vier Pulse tiefere Stimmung als die zu stimmenden haben, ist das Verfahren neue zu fertigen ein zwar nicht müheloses aber doch nur mechanisches.

Wie leicht es nun zu erklären ist, dass die Scheibler'sche Stimmungsweise für das Clavier oder für die Blasinstrumente nicht in dauernden Gebrauch kommen oder sich darin erhalten konnte, so bleibt es desto mehr zu bedauern, dass die Stimmung der *Orgel* nach Scheibler'scher Anweisung so wenig Aufnahme gefunden hat. Hier kann in jeder Tonhöhe, mit Beobachtung der Pulse, welche die temperirten Intervallen hören lassen, nach den Scheibler'schen Tafeln und dem Metronom zuverlässig rein gestimmt werden; denn nicht die Abweichung vom Einklange allein lässt sich in solchen Pulsen vernehmen und bestimmen, auch die andern Intervalle äussern gleiche Erscheinung und es ist ihre Abweichung von der Reinheit danach zu messen.

Scheibler hatte leider nicht die Gabe, sein Wissen für Andere zu klarem Verständniss bringen zu können. Es erschienen von ihm vier kleine Schriftchen nacheinander über diesen Gegenstand, ohne dass es dem Autor gelungen ist, ihn in hinlänglicher Deutlichkeit darzulegen. Sehr dankenswerth war es, dass Herr Dr. *Loehr* einer Erklärung der Scheibler'schen Erklärungen sich hat unterziehen wollen; seine Schrift: »Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und dessen Pianoforte- und Orgelstimmung insbesondere« (Crefeld bei Schüler o. J.), bringt in

gedrängter aber geordneter Darstellung mehr Licht in die Sache als der Erfinder mit seinen Ansätzen ohne klaren Anfang und Fortgang vermocht hat über dieselbe zu verbreiten. So kam in früheren Zeiten das Rameau'sche Tonsystem erst zum Verständniss, da D'Alembert den Vortrag desselben in wissenschaftlicher Ordnung bearbeitet hatte. Es ist hier anzuwenden was Goethe von den Dilettanten überhaupt sagt: sie werden nie fertig, weil sie nie recht angefangen haben.

III.

JOANNIS TINCTORIS
TERMINORUM MUSICAE
DIFFINITORIUM.

Lateinisch und Deutsch mit erläuternden Anmerkungen

herausgegeben von

HEINRICH BELLERMANN.

EINLEITUNG.

Das nachstehende kleine Werk des JOHANN TINCTORIS, von dem ich hier eine neue Ausgabe mittheile, ist das älteste musicalische Lexicon und verdient desshalb die Aufmerksamkeit aller derer, die sich mit der Geschichte der Musik beschäftigen. Das Büchlein ist zuerst ohne Druckort und Jahreszahl aber jedenfalls nicht nach dem Jahre 1477 und wahrscheinlich zu Neapel herausgekommen, wie aus der Dedication an Ferdinand's des I. von Neapel Tochter Beatrix hervorgeht, welche in dem genannten Jahre sich mit dem Könige von Ungarn Matthias Corvinus vermählt hat, hier aber noch als Jungfrau angeredet wird. Von den zahlreichen Schriften des Verfassers ist sie die einzige im Druck erschienene. In der Reihe der Jahre scheinen aber sämmtliche Exemplare verloren gegangen zu sein, mit Ausnahme zweier, über deren Aufenthalt Forkel folgendermaſsen berichtet: »Burney fand endlich ein gedrucktes Exemplar auf der königlichen Bibliothek zu Paris, und mir war noch früher eines aus der herzoglichen Bibliothek zu Gotha in die Hände gerathen. Weder Druckort noch Druckjahr ist aber dabei angezeigt. Burney sagt zwar (s. Hist. of Mus. Vol. II. pag. 458.), es sey im Jahre 1474 zu Neapel gedruckt worden; wenn aber sein Exemplar mit dem, welches vor mir liegt, einerley Ausgabe ist, so weiss ich nicht, aus welchen Umständen er beydes so genau und sicher hat bestimmen können.« Burney's Angabe ist indess von

Forkel nicht richtig verstanden worden; ersterer sagt: »Das Werk ist so selten, dass ich es nirgends habe finden können, ausgenommen in der schätzbaren Bibliothek Sr. Majestät.« Hiermit meinte er aber keineswegs die Pariser Bibliothek, sondern die des damaligen Englischen Königs, Georg III, dessen ganze Sammlung später an das British Museum gelangte. Aus einer Vergleichung, welche der Herausgeber dieser Jahrbücher vornahm, ergab sich, dass jenes von Burney beschriebene Exemplar mit dem von Forkel benutzten genau übereinstimmt, und keine Angabe über Jahr und Druckort enthält, also auch nicht etwa eine andere Ausgabe sein kann. Der grofsen Seltenheit wegen, und da das Werkchen von nur geringem Umfange ist, hat es Forkel 1792 in seiner allgemeinen Litteratur der Musik pag. 204—216, freilich nicht frei von Fehlern, abdrucken lassen. Von hier hat es Pietro Lichtenthal in seinem Dizionario e Bibliografia della Musica, Mailand 1826, Theil III pag. 297—313 unverändert hinübergenommen. Zu der gegenwärtigen Ausgabe sind beide noch vorhandenen Exemplare benutzt worden, von welchen mir das Gothaische selber vorgelegen hat, für dessen gütige Mittheilung ich der Herzoglichen Bibliothek hiermit meinen aufrichtigsten und ganz ergebensten Dank ausspreche.

Ich habe dem lateinischen Texte eine deutsche Uebersetzung gegenübergestellt, und erläuternde Anmerkungen beigegeben. Dies bedarf wohl kaum einer Rechtfertigung, da die Ausdrucksweise des Verfassers höchst unklar ist, und vielleicht nicht alle Leser mit den mittelalterlichen Musikbegriffen genug vertraut sein dürften. In diesen Anmerkungen habe ich der Kürze wegen oft auf meine beiden Schriften: Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Berlin bei G. Reimer 1858 — und: Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition, Berlin bei J. Springer 1862, verwiesen. Die erstere bezeichne ich schlechthin mit Mensuralnoten, und die andere mit Contrapunct.

Der Name des Verfassers ist, wie er sich selbst nennt, *Joannes Tinctoris*, nicht *Tinctor*. Es soll dies vielleicht heissen Johann des Färbers Sohn. *Fétis*[1]) giebt als Grund dieses Genitivs an: Dans les Pays-Bas, l'usage faisait mettre au génitif les noms propres latinisés, pour exprimer les particules *van* ou *de*. Ueber seine Lebensumstände ist äusserst wenig bekannt. Die einzige authentische Quelle ist sein Zeit-

1) Biographie universelle, VIII pag. 365.

genosse *Joannes Trithemius*, der über ihn im Catalogus illustrium virorum[1]) einige Nachrichten bringt. Ich halte es nicht für unnöthig, hier den Artikel über ihn aus genannter Schrift abdrucken zu lassen, da *Kiesewetter*[2]) und *Fétis*[3]) in ihren Angaben einige Irrthümer haben.

Joannes Tinctoris, patria Brabantinus, ex ciuitate Niuellensi oriundus et in Ecclesia eiusdem urbis canonicus, doctor utriusque juris, Regis Ferdinandi Neapolitaui, quondam Archicapellanus et Cantor, vir undecunque doctissimus, maximus Mathematicus, summus musicus ingenio subtilis, eloquio disertus, multa scripsit et scribit praeclara opuscula, quibus se et praesentibus utilem et posteris memorabilem reddit. Ex his solum reperi: In Musica de arte contrapuncti lib. 3. Item de tonis lib. 1. De origine quoque Musicae lib. 1. Epistolas ornatissimas complures dedit ad diuersos, figuram unam depinxit, in qua omnes vetustissimos Musicos comprehendit et Jesum Christum summum cantorem dixit. Viuit adhuc in Italia varia scribens, annos habens aetatis ferme 60. Sub Maximiliano Rege, Anno domini, quo ista scribimus 1495, Indictione 13.

Johannes Tinctoris aus Brabant, geboren in der Stadt Nivelles und an der Kirche derselben Stadt Canonicus, beider Rechte Doctor, ehedem Obercapellmeister und Cantor des Königs Ferdinand von Neapel, hochgelehrt in jeder Beziehung, ein großer Mathematiker, ausgezeichneter Musicus, von feinem Geist und gewandter Beredtsamkeit, schrieb und schreibt viele vortreffliche Werke, wodurch er sich bei der Mitwelt nützlich, bei der Nachwelt berühmt macht. Von diesen habe ich nur folgende gefunden: In der Musik drei Bücher über den Contrapunkt, dann ein Buch über die Töne, ebenso ein Buch über den Ursprung der Musik. Er hat ferner eine Anzahl ausgezeichneter Briefe an Verschiedene geschrieben; er hat eine Darstellung gemacht, worin er alle alten Musiker zusammengefasst und Jesum Christum als den größten Sänger genannt hat. Er lebt noch in Italien, wo er über Verschiedenes schreibt, in einem Alter von ungefähr 60 *Jahren. — Geschrieben unter der Regierung des Königs Maximilian, im Jahre des Herrn* 1495, *im dreizehnten Indictionsjahre (d. h. vor dem* 1. *September* 1495).

Hieraus folgt, dass Johann Tinctoris gegen 1435 (nicht 1450 wie *Schilling* in seinem Universallexicon, und *Kandler* im Leben Palestrina's nach Baini angiebt) geboren ist, und nachmals an den Hof Königs Ferdinand I (regierte von 1458—1493) gegangen ist. Sein Todesjahr ist unbekannt; woher *Schilling* a. a. O. dafür die Jahreszahl 1520 hat, weiss ich nicht.

---

1) *Joannis Trithemii* opera ed. a Marq. Frehero, Frankfurt 1601, Theil I, pag. 181.
2) Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, Amsterdam 1828, pag. 11.
3) a. a. O.

Franciscus Sweertius giebt in seinem Buche Athenae Belgicae, Antwerpen 1628, pag. 477 folgende offenbar aus dem Trithemius entnommene Nachricht über unsern Schriftsteller: Joannes Tinctor[1]) Niuellensis, Brabantus et ibidem Canonicus, J. V. Doctor, Regis Ferdinandi Neapol. quondam Archi Capellanus et Musicus, scripsit: De arte contrapuncti, lib. III. De tonis lib. I. De origine Musices. Epistolas complures. Claruit anno Domini M.CCCC.XCV. Aufserdem berichtet er noch von einem anderen Johannes Tinctor, welchen er als S. Theologiae in Gymnasio Coloniensi Professor, Canonicus Tornacensis und als den Verfasser von vielen theologischen und philosophischen Schriften bezeichnet, wobei er als Zeit seiner Blüthe die Regierungen Kaiser Friedrich's III (1440—1493) und Papst Paul's II (1464—1471) angiebt. Da unser Johann Tinctoris im obengenannten Dedicationsschreiben ausdrücklich sagt, dass er sich nicht einseitig mit der Musik beschäftige, sondern sich eifrig auch in anderen Wissenschaften Kenntnisse zu erlangen bemühe, so wäre bei der Gleichheit der Zeit und des Namens die Annahme nicht unwahrscheinlich, dass beide Eine Person seien; und hierauf gründet sich wohl die Angabe *Forkels*[2]), dass Johann Tinctoris nach seinem Aufenthalte in Neapel in sein Vaterland zurückgekehrt sei. Wenn aber *Kiesewetter*[3]) hinzufügt, dass diese Rückkehr ins Vaterland im Jahre 1490 geschehen sei, so widerspricht dies den obigen Worten des Trithemius: vivit adhuc (anno 1495) in Italia. Ebenso unrichtig und nicht auf eigene Ansicht der oben angeführten Stelle des Fr. Sweert gegründet ist, was Fétis a. a. O. sagt: *Sweert* assure que Tinctoris retourna plus tard dans sa patrie, qu'il y obtint le doctorat et devint chanoine de la collégiale à Nivelles.

Von den Werken des Tinctoris ist, wie schon oben gesagt, nur das nachstehende Definitorium im Druck erschienen. Die anderen handschriftlich hinterlassenen führt zum Theil Trithemius (u. ebenso Sweert) an, indessen durchaus unvollständig. *Forkel* sagt[4]), dass *Martini* wahrscheinlich im Besitz seiner sämmtlichen musicalischen Werke gewesen sei, denn derselbe gebe in dem Indice degli Autori am Ende des ersten Bandes seiner Storia della musica folgendes Verzeichniss davon an:

1) Tractatus musices.
2) Explanatio manus.

---

1) *Sweert* schreibt nicht Tinctoris, sondern wie später häufig geschehen *Tinctor*.
2) Allgem. Litteratur d. Musik pag. 402.
3) a. a. O.
4) Allgem. Geschichte der Musik, Theil II pag. 437.

3) De tonorum natura ac proprietate. (Dies ist wahrscheinlich dasselbe Werk, das Trithemius De tonis liber I nennt.)
4) De notis ac pausis.
5) De regulis, valore, imperfectione et alteratione notarum.
6) De arte contrapuncti.
7) Proportionale musices.

Hierzu kommt nun noch nach des Trithemius Angabe:

8) De origine musicae.
9) Epistolae complures.

Ueber den Inhalt und Werth dieser Bücher kann ich natürlich nicht urtheilen, da mir davon Nichts zu Gesicht gekommen ist.

Das Exemplar der Gothaischen Bibliothek, aus welchem ich den Text zu gegenwärtiger Ausgabe entnommen habe, ist sehr gut erhalten; es ist mit einigen anderen musikalischen Schriften, gröfstentheils aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zusammengebunden. Ueber diese werde ich weiter unten in der Kürze berichten. Unser Büchlein nimmt die erste Stelle in diesem Bande ein; es umfasst, das Tittelblatt mit eingerechnet, funfzehn Blätter in klein quarto. Das Titelblatt trägt nur die kurze Aufschrift:

TERMINORVM
MVSICÆ
DIFFINITORIVM.

und unten die Signatur a. i. Die Rückseite ist leer, auf dem zweiten Blatte beginnt das Dedicationsschreiben, wie es weiter unten folgt. Die Seiten oder Blätter sind nicht gezählt, dagegen stehen auf dem dritten und vierten Blatte die Signaturen a. iii und a. iiii, und auf dem neunten bis zwölften Blatte diese: b. i bis b. iiii. Drucker, Druckort, Verleger und Jahreszahl sind nirgends angegeben. Das letzte sechzehnte Blatt ist ganz unbedruckt.

Das Büchlein ist mit einer feinen Antiqua-Schrift, mit vielen der damaligen Zeit eigenthümlichen Abbreviaturen gedruckt; es enthält aber, so nett es auch auf den ersten Anblick erscheint, eine grofse Menge von Druckfehlern, namentlich verkehrte, aber auch einzelne falsche Buchstaben. Ferner ist die Orthographie, die ich indessen ganz treu beibehalten habe, durchaus inconsequent. Der Verfasser schreibt z. B. tercia, proporcio, concordancia u. a. bald mit einem t, bald mit einem c. Ausdrücke wie ad inuicem, quo ad und ähnliche, bald als ein, bald als zwei Wörter.

Die in den griechischen Wörtern gebrauchte Schreibweise ist fast durchgängig falsch z. B. epygdous für epogdous, apothome für apotome, diapenthe für diapente, coma und lima für comma und limma und viele andere. Alle dergleichen Unregelmäſsigkeiten, auch andere gröbere gegen den Sinn verstoſsende Fehler (es heisst z. B. einmal concordancia statt discordancia) habe ich unverändert stehen lassen, aber natürlich in den betreffenden Anmerkungen darauf aufmerksam gemacht. Im Text ist sonach nichts corrigirt als 1) jene oben erwähnten verkehrten Buchstaben und einige falsche, wie z. B. an einer Stelle einmal tomus statt tonus steht, u. dgl. — 2) habe ich mir der Deutlichkeit wegen erlaubt, die Tonnamen wie gsolreut, csolfaut, alamire u. s. w. nicht als ein Wort, sondern durch kleine Bindestriche von einander getrennt zu schreiben, — 3) habe ich die Interpunction, welche im Original oft ganz sinnlos ist, nach heutigem Gebrauch eingerichtet — und 4) habe ich, wo offenbar ein Wort ausgelassen war, dasselbe *mit kleineren Lettern* eingeschaltet.

Die anderen in dem Bande enthaltenen Schriften sind:

1) Regula Musice plane: Venerabilis fratris Bonauenture de Brixia ordinis Minorum. 16 Blätter oder 4 Bogen, a—d. Dies Büchlein in gothischer Schrift gedruckt enthält viele eckige Choralnoten in Holzschnitt auf sehr weitläuftigem Liniensystem, gewöhnlich von vier Linien. Auf der Rückseite des zweiten Blattes befindet sich eine Abbildung der Guidonischen Hand. Es ist in italienischer Sprache, aber vielfach mit einzelnen lateinischen Sätzen und Ueberschriften untermischt geschrieben. Am Schluss: Impresso in Venetia per Jacomo di Penci da Lecho ohne Angabe des Jahres. Vergl. *Forkels* allgem. Litteratur d. Musik pag. 297.

2) Ein anonymes Schriftchen in lateinischer Sprache, 8 Blätter. Das Titelblatt stellt die Guidonische Hand vor mit der Ueberschrift Tractatus musices. Gothische Schrift. Es handelt wie das vorige nur vom Choralgesange. Am Schluss: Impressum Venetiis per Joannem Baptistam Sessa. Ohne Jahreszahl. Vergl. *Forkels* Litt. pag. 303.

3) Eine andere Ausgabe desselben Büchleins, aber mit besonderem Titel: Compendium Musices confectum ad faciliorem introductionem discentium. Die Rückseite des Titelblattes enthält die Hand. Gothische Schrift. 8 Blätter. Am Schluss: Venetiis per Simonem de Luere. In strata sancti Lassiani. M.CCCCCIX. Vergl. *Forkels* Litt. pag. 303.

4) La illuminata de tutti tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui piu scritti. Libro I. Mit dieser Ueberschrift beginnt fol. 3. — Fol. 2 enthält das Dedicationsschreiben vom 3. Januar 1562

mit der Unterschrift des Verfassers *Aiguino*, Minoritano d'Osseruanza. Fol. 1, das Titelblatt ist ausgerissen. 60 Blätter, 1—15 Libro I, 16—39 Libro II, 39—60 Libro III. Vergl. *Forkels* Litt. pag. 298.

5) Musica libris quatuor demonstrata. Parisiis, apud Gulielmum Cauellat, in pingui Gallina, ex aduerso collegii. Cameracensis. 1551. Cum priuilegio. Auf dem Titelblatt die Abbildung einer Henne mit der Umschrift: In pingui Gallina 1540. 44 Blätter. Fol. 2 beginnt: *Jacobi Fabri* Stapulensis Elementa musicalia, ad clarissimum uirum Nicolaum de Haqueuille, inquisitorium Praesidentem. Ueber den Inhalt dieses Buches vergl. *Forkels* Litt. pag. 242.

TERMINORUM MUSICÆ DIFFINITORIUM.

IOANNIS TINCTORIS : AD ILLVSTRISSIMAM VIRGINEM ET DOMINAM. D. BEATRICEM DE ARAGONIA:: DIFFINITORIVM MVSICÆ FŒLICITER INCIPIT::

PRudentiſſimae uirgini ac illuſtriſſimae dominae D. Beatrici de Aragonia, Sereniſſimi principis diui Ferdinandi, dei gratia regis Siciliae hierusalem et Hungariae, probiſſimae filiae Joannes Tinctoris eorum, qui Muſicam profitentur, infimus uoluntariam ac perpetuam ſeruitutem. Moris eſt cuiuſlibet ſcienciae praeceptoribus, inclita uirgo, dum ingeniorum ſuorum exercitia litteris mandant, aut ea uiris illuſtribus aut claris dirigere mulieribus. Cuius profecto motiuum arbitror: Vel ut eorum opera maiorem habeant auctoritatem, uel ut ipſorum animos, qui multum illis prodeſſe poſſunt (quod proprium uirtutis eſt) ſibi concilient. Ego autem enitens tuam (non adolescentulorum

Des **Johann Tinctoris** Werk zu Erläuterung der musicalischen Kunstwörter an die erlauchteste Jungfrau und Herrin, Herrin Beatrix von Aragonien beginnt mit gutem Glück also:

Der hochgelehrten Jungfrau und erlauchtesten Herrin, Herrin Beatrix von Aragonien, des erhabenen Fürsten Ferdinand's von Gottes Gnaden Königs von Sicilien, Jerusalem und Ungarn vortrefflichster Tochter gelobt Johann Tinctoris, der niedrigste derer, welche sich mit der Musik beschäftigen, willige und stete Unterthänigkeit. Es ist bei den Lehrern einer jeglichen Wissenschaft Sitte, hochberühmte Jungfrau, wenn sie die Werke ihres Geistes niederschreiben, dieselben entweder erlauchten Männern oder berühmten Frauen zu widmen. Der Beweggrund hierbei ist, wie ich meine, folgender: entweder, damit ihre Werke dadurch ein gröſseres Ansehen gewinnen, oder damit sie sich die Gunst derer, von denen sie viel Nutzen haben können (was ein besonderes Kennzeichen der Tugend ist) verbinden möchten. Wenn ich aber, nicht nach der Weise junger

more, fed ftabilitate et conftantia) beniuolentiam captare tibi femper et prae omnibus morem gerere cupio. Quod mihi profuturum haud modicum expecto, fi tibi ipfa perfuadeas et plurimum debere, a quo plurimum diligeris. Quamobrem artis liberaliffimae ac inter mathematicas honeftiffimae, uidelicet diuinae muficae, studiofus nunc a fubftantia, nunc ab accidenti fuos diffinire terminos utiliffimum exiftimans, quibus intellectis de ea acturi facilius et naturam eius et fuarum partium comprehendant, praefens opufculum, quod rationabiliter diffinitorium muficae dicetur, ad honorem tuae celfitudinis aedidi aeditumque tibi mulierum clariffimae dirigendum cenfui, confidens id pergratum fore tibi, quae a poematibus, oratoriis muneribus et aliis artibus bonis, in quibus, quod pulcherrimum, excellis, prudentiffime fecedens animi recreandi contemplatione ad hanc artem iocundiffimam te confers, non modo deductionem in omni fuo genere per alios more principum Perfarum atque medorum, fed etiam per te ipfam affumens. Quo praeftantiffimum accedit noftrae facultatis decus, fi, quam formofiffimam, quam illuftriffimam, quam fontibus honesti habundantiffime refectam, quam denique omnium dominarum et fuae aetatis et praeteritorum et futurorum temporum ab omni parte beatiffimam cuncti praedicant, ei ftudere dignatur. Atqui, regia proles, fi in ipfo opufculo aliquid imperfectum, quod te, quam

Leute, sondern mit Festigkeit und Beständigkeit Dein Wohlwollen suche, so wünsche ich Dir immer vor Allen gehorsam zu sein. Dies wird mir, denke ich, keinen geringen Nutzen bringen, wenn Du Dich überzeugst, dass gerade der Dir am meisten verdankt, von dem Du am meisten geliebt wirst. Desshalb habe ich, der ich mich der freiesten und unter den mathematischen Künsten der geehrtesten Kunst, der göttlichen Musik befleissige, ihre Kunstwörter in ihren Haupt- und Nebensachen zu erläutern für sehr nützlich befunden, damit durch die Kenntniss davon diejenigen, die über sie schreiben wollen, die Natur dieser Kunst und ihrer Theile um so leichter verstehen könnten; und habe gegenwärtiges Werkchen, welches mit Recht ein Erläuterungswerk über die Musik genannt werden kann, zur Ehre Deiner Hoheit herausgegeben, und Dir, der erhabensten der Frauen, widmen zu müssen geglaubt, in dem Vertrauen, Du werdest es gern aufnehmen, die Du von der Beschäftigung mit der Poësie, der Beredsamkeit und den anderen schönen Künsten, in denen Du Dich zu Deiner großen Ehre auszeichnest, weise bei dieser so lieblichen Kunst eine Erholung für Deinen Geist suchst, indem Du, nicht bloſs durch Andere, wie die Könige der Perser und Meder, sondern auch durch eigene Thätigkeit Dir Unterweisung in ihrem ganzen Gebiete verschaffst. Denn hierdurch gewinnt unsere Wissenschaft die vorzüglichste Zierde, wenn diejenige, welche Alle als die Schönste, die Erlauchteste, die aus den Quellen des Edeln am überschwänglichsten Genährte, kurz, als die in jeder Beziehung Glückseligste aller Fürstinnen, sowohl ihres Zeitalters, als auch der vergangenen und zukünftigen Zeiten einstimmig preisen, diese Kunst zu studiren für werth hält. Wenn aber, o königlicher Spross, in dem Werke selbst Dein scharfsichtiger

perfectiſſimam audeo dicere, non deceat, tui perſpectiſſimi uiderint oculi, parce precor. Nam (ut praeclare Virgilius cecinit) Non omnia poſſumus omnes. Vnde, quum diuerſis naturaliter gaudens non unica arte contentus plurium cognitionem attingere, ſicut etiam discretio nouit, indies animo feruenti pertendam, non mirum, ſi in qualibet adeo perfectus non euadam, ut illos, qui ſingulariter in ſingulis artibus operam et curam efficaciſſime ponunt, uincere poſſim. Tamen ſi in theorica musices pariter et praxi omnes noſtri temporis cantores excedam aut excedar ab aliquo, tuae caeterorumque in ipsa arte peritiſſimorum perſpicientiae diſcutiendum relinquo. Seipſum etenim (ut prudentibus placet) laudare uani eſt, uituperare ſtulti.

Blick irgend etwas Unvollkommenes, was Dir, die ich die Vollkommenste zu nennen wage, nicht entspricht, erblicken sollte, so übe Nachsicht, bitte ich Dich: Denn (wie Virgilius vortrefflich singt) »Nicht alle können wir Alles.« Daher ist es, da ich von Natur an verschiedenen Dingen Freude habe, und nicht mit Einer Kunst zufrieden bin, und (wie es auch Deine Herrlichkeit weiss) beständig mit glühendem Geiste darnach strebe, die Kenntniss mehrerer zu erlangen, nicht wunderbar, wenn ich in einer einzelnen nicht so vollkommen bin, dass ich Solche, die insbesondere einzelnen Künsten Fleiss und Mühe mit Erfolg widmen, übertreffen könnte. Doch ob ich in der Musik, sowohl in der Theorie als in der Praxis, alle Musiker unserer Zeit übertreffe, oder von irgend einem übertroffen werde, das zu entscheiden überlasse ich Deiner und Andrer Scharfsichtigkeit, welche in dieser Kunst erfahren sind. Denn sich selbst zu loben (so sagen die Weisen) ist eitel, sich selbst zu tadeln ist thöricht.

DIFFINITIONES TERMINORVM MVSICALIVM, ET PRIMO PER A INCIPIENTIVM

CAPITVLVM I.

A eſt clauis locorum ar-e et utriuſque a-la-mi-re.

Erläuterungen der musikalischen Kunstwörter, zunächst der mit A beginnenden

CAPITEL I.

A *ist der Schlüssel für die Stellen a-re und die beiden a-la-mi-re.*

Anmerkung I. Für die vielen in diesem Lexicon enthaltenen Artikel, die sich auf die im Mittelalter und auch noch später gebräuchliche Benennung der Töne durch die Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la* beziehen, gebe ich hier eine kurze Auseinandersetzung des alten Tonsystems.

An Stelle der altgriechischen, oft sehr weitläuftigen Benennung der musikalischen Töne entstand schon früh im Mittelalter jene bequeme noch heutzutage gebräuchliche durch die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets

A B C D E F G.

Man schreibt diese Benennung allgemein dem auch in anderer Hinsicht um die Musik sehr verdienten Papst Gregor dem Grofsen (591 bis 604) zu. Der zweite Buchstabe bezeichnete Anfangs den Ton H. Bei den

theoretischen Schriftstellern, schon zu *Guido's* Zeiten, finden wir diese Tonreihe nach unten noch durch das tiefere G erweitert, für welches man den griechischen Buchstaben *Γ*, wahrscheinlich nur zum Unterschiede von seiner höheren Octave G, gebrauchte. Nach der Höhe setzte man diese Tonreihe noch um anderthalb Octaven weiter fort, so dass das ganze Tonsystem aus folgenden zwanzig Tönen bestand:

Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa, bb, cc, dd, ee.

Der Ton b (und mit ihm seine höhere Octave bb) erhielt aber bald eine doppelte Bedeutung und hiefs entweder quadrum, viereckig (♮♮) oder rotundum, rund (♭). Im ersteren Falle behielt er seine ursprüngliche Bedeutung als das heutige h; im anderen sang man ihn um einen halben Ton tiefer, wie unser heutiges b

Man theilte nun diese Tonreihe zunächst, ganz wie wir es thun, in Octaven ein, wobei man von dem ursprünglich tiefsten Tone A ausging. Die Töne A-G hiefsen tiefe, voces graves, loca gravia, die folgenden sieben a-g hohe, voces acutae, loca acuta, und die folgenden doppelt geschriebenen aa bb u. s. w. höchste, voces superacutae, loca superacuta, in dieser Weise:



Das *Γ* stand also ausserhalb dieser Octaveneintheilung und hiefs vox gravissima oder locus gravissimus. Die Zeit aus welcher dasselbe stammt, kann nicht genau angegeben werden. Guido von Arezzo (im XI. Jahrhdt.) sagt, dass es von den Neueren hinzugefügt sei. Von dem *Γ* rührt der bei einigen Nationen, z. B. bei den Franzosen, übliche Name gamme für Tonleiter her.

Vom Guido von Arezzo ist es bekannt, dass er die Anfangssylben des Hymnus an den heiligen Johannes »Ut queant laxis« etc. (ut, re, mi, fa, sol, la) für die Töne c d e f g a gebraucht hat, um seinen Schülern das Treffen der Töne leichter beizubringen. In dieser Sechstonreihe oder diesem Hexachord

c - d - e - f - g - a
ut re mi fa sol la

ist allein das mittlere Intervall (von der dritten zur vierten Stufe) ein halber Ton, und ebenso in dem um eine Octave höheren c-aa. Daher nennt man dieses Intervall häufig das mi-fa. Da nun die Hexachorde *Γ*-E, G-e und g-ee, und wenn man statt h (♮) b nimmt, auch die Hexachorde F-d und f-dd den Halbton, das mi-fa, an einerlei Stelle (zwischen ihrer dritten und vierten Stufe) haben, so bezeichnete man diese sämmtlichen sieben Hexachorde mit denselben Namen ut, re, mi, fa, sol, la. Hierdurch erhält ein jeder Ton neben seinem ursprünglichen Buchstabennamen noch eine Benennung durch eine oder mehrere der sechs Sylben, wie man aus der folgenden Tabelle ersehen kann:

superacutae.	ee							la	
	dd						la	sol	
	cc						sol	fa	
	bb						fa	♮mi	
	aa					la	mi	re	
acutae.	g					sol	re	ut	
	f					fa	ut		
	e				la	mi			
	d			la	sol	re			
	c			sol	fa	ut			
	b			fa	♮mi				
	a		la	mi	re				
graves.	G		sol	re	ut				
	F		fa	ut					
	E	la	mi						
	D	sol	re						
	C	fa	ut						
	B	mi							
	A	re							
	Γ	ut							

Hiernach wurde z. B. das Γ Γ-ut genannt, das A A-re, das B B-mi, das C C-fa-ut: fa nämlich als vierter Ton des Hexachordes Γ-E, ut dagegen als erster des Hexachordes C-a. Mehrere Töne erhielten auch drei Sylben, z. B. G hiefs G-sol-re-ut. Sol hiefs es als fünfter Ton im Hexachord C-a, re als zweiter im Hexachord F-d und ut als erster im Hexachord G-e. Dies wird für diese und die folgenden kurzen Definitionen des *Johann Tinctoris* genügen, wenn man sie mit der obigen Tabelle vergleicht.

Ein mit dem Tone c beginnendes Hexachord (C-a und c-aa) nannte man das natürliche (natura), ein mit g (Γ-E, G-e, g-ee) beginnendes das harte (b-durum), ein mit f beginnendes (F-d, f-dd) das weiche (b-molle). Hierüber und über die mit diesen Hexachorden in enger Verbindung stehende Mutatio s. Anm. 42 zu dem Artikel Fa-sol.

Anm. 2. Das Wort *clavis*, Schlüssel, wird bei den mittelalterlichen Schriftstellern gleichbedeutend mit Ton oder Tonhöhe, oder eigentlich *bezeichnete* Tonhöhe gebraucht. Vergl. hierüber Contrapunct pag. 13. — Hierdurch ist der Gebrauch entstanden, dass noch heutigen Tages die Tasten des Claviers und der Orgel Claves genannt werden; auch hat das erstere von Clavis seinen Namen erhalten. Was wir jetzt *Schlüssel* (Bassschlüssel, C-Schlüssel, G-Schlüssel) nennen, hiefs bei den Alten clavis signata oder clavis praescripta.

ACVTAE CLAVES, ACVTA LOCA et ACVTAE VOCES funt illae et illa, quae in manu ab a-la-mi-re inferiori inclufiue et ufque ad a-la-mi-re fuperius exclufiue continentur.

Hohe Schlüssel, hohe Stellen *oder* hohe Töne *sind diejenigen, welche auf der (Guidonischen) Hand vom tieferen a-la-mi-re einschliefslich bis zum höheren a-la-mi-re auschliefslich enthalten sind.*

Anm. 3. Unter Guidonischer Hand versteht man jene oben Anm. 1. mitgetheilte Hexachordentabelle. Dass man dieselbe Manus oder Hand nannte, hat darin seinen Grund, dass die Alten, um die Tonnamen leichter

dem Gedächtniss einzuprägen, dieselben auf die Gelenke der wirklichen Hand schrieben. Eine solche menschliche Hand ist vielfach in älteren theoretischen Schriften, namentlich in denen, die für Anfänger bestimmt sind, abgebildet zu finden. *Kiesewetter* giebt in seinem *Guido* von *Arezzo* (Leipzig 1840) ein neueres Bild derselben.

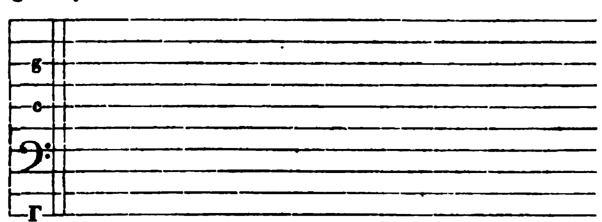
A-LA-MI-RE eſt locus cuius clauis eſt a, et in qua tres uoces, scilicet la, mi et re canuntur, et ipſum eſt duplex, acutum et ſuperacutum.

A-la-mi-re *ist die Stelle im Tonsystem, deren Schlüssel (d. i. Ton oder Note) a ist, und auf welcher drei Stufen, nämlich la, mi und re gesungen werden; (d. h. man kann den Ton auf dreierlei Weise betrachten, als la im natürlichen Hexachord, als mi im weichen und als re im harten). In dieser dreifachen Beziehung kommt der Ton a zweimal vor, nämlich als hohes und als höchstes a.*

A-LA-MI-RE ACVTVM eſt linea, cuius clauis eſt a, et in qua tres uoces, ſcilicet la, mi et re cantantur: la per naturam ex loco c-fa-ut, mi per b-molle ex loco f-fa-ut graui, et re per b-durum ex loco g-ſol-re-ut graui.

Das hohe A-la-mi-re *ist die Linie, deren Schlüssel das hohe a ist, und in welcher drei Stufen, nämlich la, mi und re, gesungen werden: la in dem natürlichen Hexachord vom Tone c-fa-ut, mi im weichen, vom tiefen f-fa-ut und re im harten, vom tiefen g-sol-re-ut aus.*

Anm. 4. Das A–acutum (oder unser kleines a) steht in allen Schlüsseln, nehmen wir den F-, C- oder G-Schlüssel, stets auf einer Linie. Wenn auch, durch den Umfang der Stimmen zunächst bedingt, allgemein das fünflinige System Anwendung gefunden hat, so müssen wir doch dasselbe nur als einen Theil des für alle zwanzig Töne bestimmten gröſseren zehnlinigen Systems ansehen:



In ein solches System schrieben z. B. die Alten häufig ihre mehrstimmigen Partituren mit verschiedenfarbigen Tinten ein (vergl. Contrapunct pag. 27). Von andern claves oder loca, die *Tinctoris* in der Folge bespricht, wird es hiernach gewöhnlich heissen »est linea« oder »est spatium«.

A-LA-MI-RE SVPERACVTVM eſt ſpacium, cuius clauis eſt a, et in quo tres uoces, la, mi et re, cantantur: la per naturam ex loco c-ſol-fa-ut,

Das höchste A-la-mi-re *ist der Zwischenraum (des Liniensystems) dessen Schlüssel a ist, und auf welchem drei Stufen, nämlich la, mi und re, gesungen werden: la im natürlichen Hexachord*

mi per b-molle ex loco f-fa-ut acuto, et re per b-durum ex loco g-sol-re-ut acuto.

vom Tone c-sol-fa-ut, mi im weichen, vom hohen f-fa-ut und re im harten, vom hohen g-sol-re-ut aus.

ALTERATIO est proprii ualoris alicuius notae duplicatio.

Alteratio *ist die Verdoppelung des eigentlichen Werthes irgend einer Note.*

Anm. 5. Die Verdoppelung des Zeitwerthes einer einzelnen Note fand häufig im dreitheiligen Takte statt; sie war bisweilen aus der bloſsen Stellung der Noten zu einander, oft aber auch durch einen Punkt, oder ein kleines Häkchen, punctum alterationis genannt, ersichtlich. S. MENSURALNOTEN, p. 17 u. ff. »Vom Werth der einfachen Noten im Tempus perfectum.«

AMBITVS est toni debitus ascensus et descensus.

Ambitus *ist der gesetzmäſsige Umfang, innerhalb dessen die Stimme auf- und abwärts steigt.*

APOTHOME est maior pars toni, quae semitonium maius uulgariter dicitur.

Apotome *ist der gröſsere Theil eines ganzen Tones, gewöhnlich groſser halber Ton genannt.*

Anm. 6. Der in der diatonischen Scala vorkommende Halbton, das mi-fa, ist der Rest, welcher von der Quarte z. B. c-f, die das Verhältniss 3 : 4 hat, übrig bleibt, wenn man davon die beiden Ganztöne c-d und d-e abzieht. Diese ganzen Töne galten bei den Griechen *beide* als groſse ganze Töne (im Verhältniss 8 : 9) während uns, die wir die Scala nach den natürlichen Verhältnissen der harmonischen Reihe construiren, nur der erstere derselben ein groſser, der andere aber ein *kleiner* Ganzton ist (im Verhältniss 9 : 10). Daher ist das mi-fa bei den Griechen, die es Limma nennen, kleiner als die genaue Hälfte des ganzen Tones, und hat das Verhältniss 243 : 256, und folglich ist der Rest, den es von einem ganzen Tone lässt (wie f-fis, b-h u. dgl.), welches Intervall von ihnen Apotome genannt wird, ein groſser Halbton, im Verhältniss 2048 : 2187. Nach der von uns befolgten natürlichen harmonischen Reihe ist umgekehrt das Limma (h-c u. dgl.) gröſser als die Hälfte des Ganztons (nicht nur des kleinen 9 : 10, sondern auch des groſsen 8 : 9), und hat das Verhältniss 15 : 16, und folglich ist die Apotome (wie b-h) bei uns ein kleiner Halbton, und hat entweder das Verhältniss 128 : 135 oder 24 :25, jenachdem das Limma (15 : 16) vom groſsen oder vom kleinen Halbton abgezogen wird. Es hatte also die groſse Terz bei den Griechen das Verhältniss 64 : 81 und galt ihnen deswegen (nebst der kleinen Terz und der groſsen und kleinen Sexte) als Dissonanz, während sie für uns in dem etwas kleineren und einfachen Verhältniss von 4 : 5 eine Consonanz ist.

Wiewohl nun *Johann Tinctoris* der modernen Ansicht gemäſs die groſse Terz eine Consonanz nennt (s. den Artikel Ditonus) und demgemäſs auch die kleine Terz (s. Semiditonus) und die kleine und groſse Sexte (s. Diapente cum semitonio und Diapente cum tono), so folgt er doch in der Berechnung der beiden Halbtöne und aller übrigen Intervalle der griechischen Ansicht, d. h. er kennt nur einerlei (groſse) Ganztöne und nennt die

5*

Apotome den grofsen und das Limma (s. diesen Artikel) den kleinen Halbton.

Uebrigens giebt er den Unterschied der Apotome und des Limma viel zu grofs an. Denn er schreibt der Apotome drei und dem Limma zwei Fünftel des ganzen Tones zu (s. die Artikel Semitonium majus, Semitonium minus und Diesis) während ziemlich genau auf das Limma vier und auf die Apotome fünf Neuntel (Commata) des ganzen Tones kommen. S. Friedrich Bellermann *Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, pag. 21. — Auch braucht er die Namen der Intervalle, welche kleiner als das Limma sind, unrichtig, s. die Anmerkungen zu Diesis, Comma, Diastema und Stemma. Dies hat indessen auf seine übrigen Berechnungen keinen Einflufs, welche sämmtlich zeigen, worauf es hier allein ankommt, dass ihm der griechischen Ansicht gemäfs das Limma kleiner ist als die Apotome. Dies zu zeigen folgen hier seine Angaben der verschiedenen Intervalle, wobei es jedoch genügen wird, nur die aufzuzählen, die er mit Notenbeispielen versehen hat. Hierbei gilt, wie er im Artikel Semitonium minus sagt, der blofse Ausdruck Semitonium ohne Zusatz immer für das kleine Semitonium oder Limma.

Semitonium majus, der grofse Halbton oder Apotome, z. B. h-b.

Semitonium minus, der kleine Halbton, z. B. a-b.

Diapason perfectum, die reine Octave, z. B. H-h, besteht aus fünf ganzen Tönen (c-d, d-e, f-g, g-a und a-h) und zwei Semitonien (h-c und e-f).

Diapason imperfectum, die verminderte Octave, z. B. H-b, besteht aus vier Tönen (c-d, d-e, f-g und g-a) und drei Semitonien (h-c, e-f und a-b.)

Diapason superfluum, die übermäfsige Octave, z. B. B-h, besteht aus sechs ganzen Tönen (b-c, c-d, d-e, f-g, g-a und a-h) und einem Semitonium (e-f).

Diapente perfectum, die reine Quinte, z. B. e-h, besteht aus drei ganzen Tönen (f-g, g-a und a-h) und einem Semitonium (e-f).

Diapente imperfectum, die falsche Quinte, z. B. e-b, besteht aus zwei ganzen Tönen (f-g und g-a) und zwei Semitonien (e-f und a-b).

Diapente superfluum, die übermäfsige Quinte, z. B. es-h. Hier hat der Verfasser um den Ton es, den er nicht in seiner Scala hatte, zu bezeichnen, zu einer seltsamen Beschreibung seine Zuflucht genommen, und ausserdem sich bei der Zählung der Intervalle versehen; s. die Anm. 24 zu diesem Artikel.

Die übrigen Intervalle führt er ohne Notenbeispiele auf.

A-RE eſt ſpacium, cuius clauis eſt a, et in quo unica uox, ſcilicet re, canitur per b-durum ex loco Γ-ut.

A-re *ist der Zwischenraum des Liniensystems, dessen Schlüssel a ist, und auf welchem eine Stufe, nämlich re, im harten Hexachord vom Tone Γ-ut aus gesungen wird.*

ARMONIA eſt amenitas quedam ex conuenienti ſono cauſata.

Harmonie *ist die Annehmlichkeit, welche im Zusammenklange, oder im Uebereinstimmenden ihren Ursprung hat.*

Anm. 7. *Johann Tinctoris* meint hier nicht blofs das gleichzeitige Erklingen mehrerer Stimmen, was wir Harmonie nennen, denn weiter unten heisst es: Melodia idem est quod armonia, sondern, dass die überhaupt in einer Musik angewandten Töne in einem harmonischen Verhältniss stehen, wie das Wort auch bei den Griechen gebraucht worden ist.

ARSIS eſt uocum eleuatio.

Arsis *ist die Hebung der Stimmen.*

Anm. 8. Die Wörter Arsis und Thesis sind zu verschiedenen Zeiten im entgegengesetzten Sinne gebraucht worden. *Joh. Tinctoris* giebt hier die zu seiner Zeit seltenere, heutzutage gebräuchliche, an. Vergl. CONTRAPUNCT pag. 73.

AVGMENTATIO eſt ad aliquam notam dimidiae partis ſui ualoris proprii additio.

Die Augmentatio *ist die Verlängerung irgend einer Note um die Hälfte ihres eigenen Werthes.*

Anm. 9. Die Augmentation wurde seit den ältesten Zeiten der Mensuralnotation ganz wie bei uns durch den Punkt (𝅗𝅥· 𝅘𝅥·) angezeigt, welcher aber zum Unterschiede von anderen (äusserlich gleichen, in der Wirkung aber verschiedenen) Punkten, z. B. dem der Alteratio (s. Anm. 5.) punctum augmentationis genannt wurde. Vergl. MENSURALNOTEN pag. 17 u. ff.

PER B CAPITVLVM SECVNDVM.

B eſt clauis locorum ♮-mi et utriuſque b-fa-♮-mi, et eſt duplex, uidelicet quadrum et rotundum.

B *ist der Schlüssel der Stellen* ♮*-mi und der beiden b-fa-*♮*-mi, und es ist doppelt, nämlich viereckig und rund.*

B QVADRVM eſt clauis locorum ♮-mi et utriuſque b-fa-♮-mi deſignans ibi per b-quadrum mi canendum eſſe.

Das viereckige B *ist der Schlüssel der Stellen* ♮*-mi und der beiden b-fa-*♮*-mi, und zeigt an, dass im harten Hexachord hier mi gesungen werden muss.*

Anm. 10. Im Text steht hier durch ein Versehen per b-quadrum statt per b-durum. Durch den folgenden, wörtlich ganz gleichlautenden Artikel, wo es am Schluss heisst ibi per b-molle fa canendum esse, ist meine Uebersetzung vollkommen gerechtfertigt.

Dieselbe Verwechslung der Ausdrücke b-durum und b-quadrum kommt noch einmal in gegenwärtiger Schrift, nämlich im Artikel re-mi, vor.

B-ROTVNDVM eſt clauis utriuſque b-fa-♮-mi deſignans ibi per b-molle fa canendum eſſe.

Das runde B *ist der Schlüssel der beiden b-fa-*♮*-mi, und zeigt an, dass im weichen Hexachord hier fa gesungen werden muss.*

B-DVRVM eſt proprietas, per quam in omni loco, cuius clauis eſt g, ut canitur, et ex illo caeterae uoces deducuntur.

Das harte Hexachord *ist die Eigenthümlichkeit, durch welche jedesmal auf dem Ort, dessen Schlüssel g ist, ut gesungen wird; und von diesem aus werden die übrigen Stufen abgeleitet.*

Anm. 11. Consequenterweise hätte der Verfasser hier oder weiter unten auch einen Artikel über b-molle, d. i. das Hexachord f-g-a-b-c-d, geben müssen, welcher aber bei ihm fehlt. Der Artikel Natura ist genau wie dieser hier abgefasst.

B-FA-♮-MI eſt locus, cuius una clauis eſt b rotundum, altera ♮ quadrum, et in quo duae uoces, ſcilicet fa et mi, canuntur. Et eſt duplex, ſcilicet acutum et ſuperacutum.

B-fa-♮-mi ist der Ort, dessen einer Schlüssel das runde b, dessen anderer das viereckige ist, und auf welchem zwei Stufen, nämlich fa und mi, gesungen werden. Es kommt zweimal vor, nämlich als hohes und als höchstes.

B-FA-♮-MI ACVTVM eſt ſpacium, cuius una clauis eſt b rotundum, altera ♮ quadrum, et in quo duae uoces, ſcilicet fa et mi, canuntur: fa per b-molle ex loco f-fa-ut graui, et mi per b-durum ex loco g-ſol-re-ut graui.

Das hohe B-fa-♮-mi *ist der Zwischenraum, dessen einer Schlüssel das runde b, dessen anderer das viereckige ♮ ist, und auf welchem zwei Stufen, nämlich fa und mi gesungen werden: fa im weichen Hexachord vom tiefen f-fa-ut, und mi im harten vom tiefen g-sol-re-ut aus.*

B-FA-♮-MI SVPERACVTVM eſt linea, cuius una clauis eſt b rotundum, altera ♮ quadrum, et in qua duae uoces, ſcilicet fa et mi, canuntur: fa per b-molle ex loco f-fa-ut (*hier fehlt* acuto) et mi per b-durum ex loco g-ſol-re-ut acuto.

Das höchste B-fa-♮-mi *ist die Linie, deren einer Schlüssel das runde b, deren anderer das viereckige ♮ ist, und auf welcher zwei Stufen, nämlich fa und mi gesungen werden: fa im weichen Hexachord vom hohen f-fa-ut, und mi im harten vom hohen g-sol-re-ut aus.*

B-MI eſt linea, cuius clauis ♮ quadrum eſt et in qua mi canitur per b-durum ex loco *Γ*-ut.

B-mi *ist die Linie, deren Schlüssel das viereckige ♮ ist, und auf welcher mi im harten Hexachord vom Tone Γ-ut aus gesungen wird.*

BREVIS eſt nota in tempore perfecto ualoris trium ſemibreuium, et in imperfecto duarum.

Brevis *ist die Note, welche im Tempus perfectum drei Semibreves und im Tempus imperfectum zwei gilt.*

Anm. 12. Tempus nannten die Alten diejenige Taktart, deren taktfüllende oder ganze Note die Brevis (die moderne doppelte Taktnote 𝅜) war. War in dieser Taktart das dreitheilige Maafs, das Tempus perfectum, vorgeschrieben, so umfasste die Brevis drei Noten der nächstkleineren Gattung, also drei Semibreves; im anderen Falle, wenn das zweitheilige Maafs, das Tempus imperfectum, vorgeschrieben war, nur zwei. Vergl. Mensuralnoten pag. 17.

PER C CAPITVLVM TERCIVM.

C eſt clauis locorum c-fa-ut, c-fol-fa-ut et c-fol-fa.

C *ist der Schlüssel für die Stellen c-fa-ut c-sol-fa-ut- und c-sol-fa.*

CANON eſt regula uoluntatem compoſitoris ſub obſcuritate quadam oſtendens.

Canon *ist eine Vorschrift, die das was der Componist will, auf eine versteckte Weise anzeigt.*

Anm. 13. Schon in früher Zeit, im funfzehnten Jahrhundert, versuchte man es in mehrstimmigen Musikstücken die Stimmen auf künstliche Weise zu verbinden, und damit gelegentlich auch allerlei unnütze Spielereien zu treiben. Da nun alle künstlichen contrapunktischen Combinationen gröſstentheils auf einer geschickten Anwendung der Nachahmung beruhen, so waren jene Musikstücke (oft groſse Sätze in Messen u. dgl.) gewöhnlich so eingerichtet, dass sämmtliche Stimmen in der Notenreihe einer einzigen enthalten waren. Die verschiedenen Stimmen sangen dann dasselbe, nur dass sie entweder zu verschiedenen Zeiten begannen, oder eine jede Stimme die Noten nach einem anderen Takt- und Tempozeichen maaſs, u. dgl. Um nun die Sänger über die Einrichtung der Composition in Kenntniss zu setzen, bedurfte es einer besonderen Anzeige oder Vorschrift von Seiten des Verfassers, welche bisweilen in Worten über die Noten geschrieben wurde, bisweilen in mehreren vorgeschriebenen Takt- und Tempozeichen oder in kleinen Häkchen (𝄋) für den Einsatz der später hinzutretenden Stimmen bestand. Alle diese Zeichen und Worte, welche somit die Vorschrift enthielten, wie der Componist die Noten verstanden haben wollte, nannte man den *Canon*, das Gesetz, und *Johann Tinctoris* sagt sehr richtig, dass in ihm auf versteckte Weise der Wille des Componisten angezeigt werde. In meinem Buche über die Mensuralnoten habe ich im zweiten Abschnitte mehrere Stücke mit einem solchen Canon mitgetheilt; besonders mache ich den Leser auf den Satz des *Pierre de la Rue* (pag. 62) aufmerksam, welchem vier verschiedene Taktzeichen vorgeschrieben sind, und in welchem durch die Ueberschrift »Fuga« die Intonation der einzelnen Stimmen angegeben wird, so dass sie ihren Gesang (wenn auch gleichzeitig) theils mit der Tonica (Bass und Alt) theils mit der Dominante (Tenor und Sopran) intoniren. Da nun, wie ich oben sagte, die Künstlichkeit solcher Stücke gröſstentheils auf der Nachahmung beruht, so hat man später, ganz abgesehen von einer räthselhaften Vorschrift, überhaupt Stücke, in welchen die Stimmen einander consequent nachahmen, Canon genannt.

CANTILENA eſt cantus paruus, cui uerba cuiuſlibet materiae ſed frequentius amatoriae ſupponuntur.

Eine Cantilene *ist ein kleiner Gesang, welchem Worte irgendwelchen, gewöhnlich indess erotischen Inhalts, untergelegt sind.*

CANTOR eſt qui cantum uoce modulatur.

Ein Sänger *ist der, welcher mit seiner Stimme einen Gesang vorträgt.*

CANTVS eſt multitudo ex uniſonis conſtituta: qui aut ſimplex aut compoſitus eſt.

Ein Gesang *ist eine aus Einklängen zusammengesetzte Menge (von Tönen); er kann entweder einfach oder zusammengesetzt sein.*

CANTVS SIMPLEX eſt ille, qui ſine ulla relatione ſimpliciter conſtituitur et hic eſt planus aut figuratus.

Ein einfacher Gesang *ist ein solcher, welcher ohne irgend eine Beziehung (zu andern Stimmen, also einstimmig) einfach hergestellt wird; und er ist entweder Choral- oder Figuralgesang.*

CANTVS SIMPLEX PLANVS eſt, qui ſimplicibus notis incerti ualoris ſimpliciter eſt conſtitutus, cuiuſmodi eſt gregorianus.

Ein einfacher Choralgesang *ist ein solcher, der aus einfachen Noten ohne bestimmten Zeitwerth auf einfache Weise besteht; von dieser Art ist der Gregorianische.*

CANTVS SIMPLEX FIGVRATVS eſt qui figuris notarum certi ualoris ſimpliciter efficitur.

Ein einfacher figurirter Gesang *ist ein solcher, welcher aus Noten von bestimmtem Zeitwerth auf einfache Weise (d. h. einstimmig) besteht.*

CANTVS COMPOSITVS eſt ille, qui per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter eſt aeditus, qui refacta uulgariter appellatur.

Ein zusammengesetzter Gesang *ist ein solcher, welcher durch gegenseitige Verbindung der Noten der einen Stimme zu einer anderen auf mannigfaltige Weise hervorgebracht ist (also ein mehrstimmiger Gesang), welcher gewöhnlich res facta genannt wird.*

Anm. 14. Im Text steht das eine Wort refacta, wofür ich in der Uebersetzung res facta geschrieben habe. Es kann dies nur ein Druckfehler sein, da es weiter unten (per R. cap. XVI) heisst »*res facta* idem est quod cantus compositus«. Ich habe übrigens diesen Ausdruck für eine mehrstimmige Composition sonst nirgends gefunden.

CANTVS PER MEDIVM eſt ille, in quo duae notae ſicut per proportionem duplam uni commenſurantur.

Ein Gesang durch Halbirung *ist ein solcher, in welchem zwei Noten einer angepasst werden durch die Proportio dupla, d. i. durch das doppelt beschleunigte Zeitmaaſs.*

Anm. 15. Bei den alten Componisten war das Taktzeichen zu gleicher Zeit auch Tempozeichen s. Mensuralnoten pag. 55 u. ff. Stand das Taktzeichen in seiner ursprünglichen Gestalt, O C, ohne Zusatz von Strichen und Zahlen, so wurden die Noten nach dem gewöhnlichen Zeitwerthe, dem integer valor notarum, gesungen, wonach eine jede Semibrevis von der Dauer eines Schlages oder tactus war. Durch gewisse Zeichen, die signa diminuentia und die signa augentia, konnte der Werth der Noten verringert oder vermehrt, das Tempo also beschleunigt oder verzögert werden. Die Proportio dupla ist ein Signum diminuens, wodurch die Noten die Hälfte ihres Werthes verlieren, das Tempo also die doppelte Geschwindigkeit annimmt. Im funfzehnten Jahrhundert war der

Gebrauch nicht selten, die Stimmen eines Gesanges in verschiedenen Takt- und Tempozeichen zu notiren, so dass z. B. die ganzen Noten der einen Stimme die Dauer der halben der anderen hatten. Einen solchen Gesang, in welchem die Stimmen in dem angegebenen Verhältniss notirt sind, nennt *Johann Tinctoris* einen Cantus per medium. Vergl. auch *Anm.* 16.

CANTVS VT IACET dicitur, qui plane fine ulla diminutione canitur.

Ein Gesang, wie er ist, *ist ein solcher, welcher einfach ohne irgend eine Diminutio (Tempoverringerung) gesungen wird.*

Anm. 16. Cantus ut jacet ist also ein Gesang, welcher auf einfache Weise niedergeschrieben ist, in welchem die Noten nach dem gewöhnlichen Werth, dem integer valor, gemessen werden. Hieraus lässt sich schliefsen, dass man unter Gesängen per medium auch solche verstand, in welchen (nicht nur die proportio dupla, wie oben angegeben, sondern) überhaupt signa diminuentia und augentia in den verschiedenen Stimmen zur Anwendung kamen.

C-FA-VT eft fpacium, cuius clauis eft c, et in quo duae uoces, fcilicet fa et ut, canuntur: fa per b-durum ex loco Γ-ut, et ut per naturam ex loco proprio.

C-fa-ut *ist der Zwischenraum, dessen Schlüssel c ist, und auf welchem zwei Stufen, nämlich fa und ut gesungen werden: fa im harten Hexachord vom Tone Γ-ut aus, und ut im natürlichen, welches mit diesem Tone beginnt.*

CIRCVLVS eft fignum quantitatis temporalis, qui aut perfectus aut imperfectus eft.

Der Kreis *ist das Zeichen für das Tempus; er ist entweder vollkommen oder unvollkommen.* (*S. Anm.* 17.)

CIRCVLVS PERFECTVS eft fignum temporis perfecti.

Der vollkommene Kreis *ist das Zeichen für das vollkommene Tempus.* (*S. Anm.* 17.)

CIRCVLVS IMPERFECTVS eft fignum temporis imperfecti, qui ab aliquibus femicirculus dicitur.

Der unvollkommene Kreis *ist das Zeichen für das unvollkommene Tempus; derselbe wird von einigen Halbkreis genannt.*

Anm. 17. Was man unter Tempus zu verstehen hat, ist bereits in der Anmerkung 12 zum Artikel Brevis gesagt worden. Das Zeichen für diese Taktart war der Kreis; war derselbe ganz oder rund ○, so nannte man das Tempus vollkommen, und es war eine dreitheilige Taktart (⊟ = ◇ ◇ ◇ = ⊟◇ = ◇⊟), war er dagegen an der Seite geöffnet C, so nannte man das Tempus unvollkommen und es war eine zweitheilige Taktart (⊟ = ◇ ◇). Mit diesem unvollkommenen oder halben Kreise bezeichnen wir noch heutzutage den 4/4 und 4/2 Takt.

CLAVIS eft fignum loci lineae uel fpacii.

Der Schlüssel *ist das Zeichen für einen Ort (oder Ton) auf der Linie oder dem Zwischenraum.* (*S. Anm.* 2.)

CLAVSVLA eſt cuiuſlibet partis cantus particula in fine cuius uel quies generalis uel perfectio reperitur.

Eine Clausel *ist ein Theil irgend eines Gesanges, an dessen Ende entweder ein allgemeiner Ruhepunkt oder der Schluss stattfindet.*

COLOR eſt identitas particularum in una et eadem parte cantus exiſtentium quoad formam et ualorem notarum et pauſarum ſuarum.

Color *ist die Gleichheit der Theile in ein und derselben Stimme eines Gesanges, sowohl in Betreff der Gestalt als des Werthes der Noten und Pausen.*

Anm. 18. Diese Erklärung des Wortes Color ist höchst eigenthümlich, und es scheint, als verstände *Johann Tinctoris* sehr abweichend von anderen Schriftstellern hierunter ein solches Musikstück, oder solche Stellen einer Composition, in denen die Stimme in gleichen Noten singt. Sonst wird allgemein unter Color in der Mensuralmusik die Färbung oder Schwärzung von Noten verstanden, welche dreierlei anzeigt: ist nämlich eine ganze Reihe von Noten geschwärzt (gleichgültig ob bei einem perfekten oder imperfekten Taktzeichen), so bedeutet dies die sogenannte proportio hemiolia, eine dreitheilige Taktart, in welcher die Noten durchgängig zweizeitigen Werth haben. S. Mensuralnoten pag. 28. — Zweitens: sind in einem perfekten Maaſs, z. B. im Tempus perfectum drei Breves, oder eine entsprechende Anzahl kleinerer Noten geschwärzt, so sollen nicht zwei dreitheilige, sondern statt dessen drei zweitheilige markirt werden. Dieser häufig, namentlich bei Schlussfällen angewandte wirkungsvolle Rhythmus hieſs ebenfalls Hemiolien, oder kleinere Hemiolien. S. Mensuralnoten pag. 25—27. Drittens: findet sich in einem imperfekten Maaſs eine *einzelne* geschwärzte Note (Longa, Brevis oder Semibrevis), so verliert dieselbe den vierten Theil ihres Werthes, kommt also einer punktirten der nächstkleineren Gattung gleich, s. ebend. pag. 5. — Wie wir sehen vermindert der Color in allen Fällen den Werth der Noten, in perfekten Maaſsen um den dritten, in imperfekten um den vierten Theil. Aus diesem Grunde nennt *Glarean* den Color ein signum imperfectionis. Vergl. dessen *Dodecachordon*, pag. 210.

COMA eſt illud, in quo tonus ſuperat duo ſemitonia minora.

Comma *ist das, um welches ein ganzer Ton gröſser als zwei kleine halbe Töne ist.* (*S. Anm. 6 u. 27.*)

COMPOSITOR eſt alicuius noui cantus aeditor.

Ein Componist *ist der Verfasser eines neuen Gesanges.*

CONCORDANTIA eſt ſonorum diuerſorum mixtura dulciter auribus conueniens, et haec aut perfecta aut imperfecta eſt.

Eine Consonanz *ist die den Ohren angenehm klingende Verbindung verschiedener Töne; sie ist entweder vollkommen oder unvollkommen.*

CONCORDANTIA PERFECTA eſt, quae continue pluries aſcendendo uel deſcendendo fieri non poteſt, ut uniſo-

Eine vollkommene Consonanz *ist die, welche nicht mehrmals hintereinander aufwärts- oder abwärtssteigend stattfinden darf, wie der Einklang und*

nus, diapenthe ſub et ſupra quantum uis diapaſon.

die Quinte, in jeder beliebig höheren oder tieferen Octave.

CONCORDANTIA IMPERFECTA eſt, quae continue pluries aſcendendo uel deſcendendo fieri poteſt, ut dytonus, ſemidytonus, diapenthe cum tono et diapenthe cum ſemitonio ſub et ſupra quantum uis diapaſon.

Eine unvollkommene Consonanz *ist die, welche aufwärts- und abwärtssteigend mehrmals hintereinander gesetzt werden darf, wie die groſse Terz, die kleine Terz, die groſse Sexte und die kleine Sexte, in jeder beliebig höheren oder tieferen Octave.*

Anm. 19. Die Eintheilung der Consonanzen in vollkommene und unvollkommene und auch die Anwendung derselben ist, wie wir sehen, die heutzutage noch allgemein gebräuchliche. Für diese und alle in der Folge vorkommenden sich auf die Intervallenverhältnisse beziehenden Artikel gebe ich hier in der Kürze die lateinischen Namen der Intervalle, wie sie die mittelalterlichen musikalischen Schriftsteller gebraucht haben: Unisonus : Einklang, — Semitonium: halber Ton, — Tonus : ganzer Ton, — Semiditonus : kleine Terz, — Ditonus : groſse Terz, — Diatessaron : Quarte, — Tritonus : übermäſsige Quarte, — Semidiapente : falsche Quinte, — Diapente : Quinte, — Semitonium cum diapente : kleine Sexte, — Tonus cum diapente : groſse Sexte, — Semiditonus cum diapente : kleine Septime, — Ditonus cum diapente : groſse Septime, — Semidiapason : verminderte Octave, — Diapason : Octave. Das vorgesetzte »semi« bedeutet also stets, dass die Intervalle, bei denen es steht, um einen halben Ton kleiner als die groſsen oder reinen zu messen sind.

CONIVNCTA eſt dum fit de tono regulari ſemitonium irregulare aut de ſemitonio regulari tonus irregularis. Vel ſic:

Eine Conjuncta *nennt man, wenn aus einem regelmäſsigen (d. i. leitereigenen) Ganzton ein unregelmäſsiger Halbton, oder aus einem regelmäſsigen Halbton ein unregelmäſsiger Ganzton wird, oder auch so:*

CONIVNCTA eſt appoſitio b rotundi aut ♮ quadri in loco irregulari.

eine Conjuncta *ist das Hinzusetzen des runden b oder des viereckigen ♮ an einer unregelmäſsigen Stelle.*

CONIVNCTIO eſt unius uocis poſt aliam continua iunctio.

Conjunctio *ist die stätige Verbindung der Töne, eines nach dem anderen.*

Anm. 20. *Conjunctio* hieſs das Intervall bei den mittelalterlichen Musikern als Bestandtheil der Melodie, — als Schritt oder Sprung in derselben, zum Unterschiede von einem gleichzeitigen Erklingen seiner beiden Töne durch zwei verschiedene Stimmen, in welchem Falle es, je nach seiner Wirkung Concordantia (Consonanz) oder Discordantia (Dissonanz) genannt wurde. Bei den Definitionen der einzelnen Intervalle führt *Joh. Tinctoris* sie daher auch besonders auf: 1) als Concordantia oder Discordantia, 2) als Conjunctio und 3) als Verhältniss oder Proportio in akustischer Beziehung.

CONTRAPVNCTVS eſt cantus per poſitionem unius uocis contra aliam punctuatim effectus. Et hic eſt duplex, ſcilicet ſimplex et diminutus.

Der Contrapunkt *ist ein Gesang, der zu Stande kommt durch das Setzen einer Stimme gegen eine andere in Noten. Und dieser ist einfach oder verringert.*

Anm. 21. Punctuatim habe ich hier übersetzt: »in Noten«, denn die mittelalterlichen Musiker gebrauchen sehr häufig das Wort Punctus für Nota. Hierdurch ist die sehr verbreitete irrige Meinung entstanden, dass die ältesten *Mensural*noten (denn von andern kann beim Contrapunkt und der mehrstimmigen Composition nicht die Rede sein,) bloſse Punkte gewesen seien und dass das Wort Contrapunkt eben aus jener Zeit herstamme, als man noch keine anders gestalteten Noten als bloſse Punkte gehabt habe. Vergl. Contrapunct, pag. 59.

CONTRAPVNCTVS SIMPLEX eſt, dum nota uocis, quae contra aliam ponitur, eſt eiuſdem ualoris cum illa.

Der einfache Contrapunkt *ist der, wenn die Note der einen Stimme, welche gegen die andere gesetzt wird, von demselben Werth mit jener ist.*

CONTRAPVNCTVS DIMINVTVS eſt, dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur, qui a quibuſdam floridus nominatur.

Der verringerte Contrapunkt *ist der, wenn mehrere Noten gegen eine gesetzt werden, und zwar im Verhältniss der Gleichheit oder der Ungleichheit. Dieser wird auch von Einigen der verblümte oder verzierte genannt.*

Anm. 22. Unter Contrapunctus simplex ist hier die erste Gattung des Contrapunktes, nota contra notam, verstanden; unter Contrapunctus diminutus oder floridus jede andere Verbindung von Stimmen, in welcher z. B. eine Stimme in langsamen, eine andere in lebhafteren, eine dritte vielleicht in syncopirten Noten u. dgl. singt. Was der Verfasser aber hier unter dem Verhältniss der Gleichheit oder Ungleichheit versteht, ist nicht recht klar, wenn es nicht etwa heissen soll, dass es hierbei gleichgültig sei, ob die Stimmen alle unter ein und demselben Taktzeichen, oder unter verschiedenen notirt sind. Vergl. Anm. 15 zum Artikel *Cantus per medium.*

CONTRA TENOR eſt pars illa cantus compoſiti, quae principaliter contra tenorem facta inferior eſt ſupremo, altior autem aut aequalis aut etiam ipſo tenore inferior.

Der Contratenor *ist der Theil (d. h. die Stimme) eines Gesanges, welcher dem Tenor als wesentliche Stimme beigefügt ist, und tiefer ist als die Oberstimme, höher aber, oder von gleicher Höhe, oder auch tiefer als der Tenor selbst.*

CONTRATENORISTA eſt ille, qui contra tenorem canit.

Ein Contratenorist *ist der, welcher den Contratenor singt.*

C-SOL-FA eſt ſpacium, cuius clauis eſt c, et in quo duae uoces, ſcilicet ſol

C-sol-fa *ist der Zwischenraum, dessen Schlüssel c ist, und auf welchem zwei Stufen, nämlich sol und fa ge-*

et fa, canuntur: fol per b-molle ex loco f-fa-ut acuto, et fa per b-durum ex loco g-fol-re-ut acuto.

sungen werden, sol im weichen Hexachord vom hohen f-fa-ut, und fa im harten, vom hohen g-sol-re-ut aus.

C-SOL-FA-VT eft linea, cuius clauis eft c, et in qua tres uoces, fcilicet fol, fa et ut, canuntur: fol per b-molle ex loco f-fa-ut graui, fa per b-durum ex loco g-fol-re-ut graui, et ut per naturam ex loco proprio.

C-sol-fa-ut *ist die Linie, deren Schlüssel c ist, und auf welcher drei Stufen, nämlich sol, fa und ut gesungen werden: sol im weichen Hexachord vom tiefen f-fa-ut, fa im harten vom tiefen g-sol-re-ut aus, und ut im natürlichen, welches mit diesem Tone selbst beginnt.*

PER D CAPITVLVM QVARTVM.

D eft clauis locorum d-fol-re, d-la-fol-re et d-la-fol.

D *ist der Schlüssel der Stellen d-sol-re, d-la-sol-re und d-la-sol.*

DEDVCTIO eft uocum de uno loco ad alium per aliquam proprietatem ordinatam ductio.

Deductio *ist die Führung der Stimme von einem Ton zum andern in einer gewissen regelmäfsigen Ordnung.*

DIAPASON equiuocum eft ad tria: nam concordantiam, coniunctionem et proportionem fignificat. Pro primo fic diffinitur:

Diapason, *Octave, hat dreierlei Bedeutungen; es bezeichnet nämlich eine Consonanz, eine Verbindung und ein Verhältniss (vergl. Anm. 20 zum Artikel Conjunctio). Der ersten Bedeutung gemäfs wird sie so erklärt:*

DIAPASON eft concordantia ex mixtura duarum uocum abinuicem perfecto diapenthe et diateffaron aut imperfecto diapenthe et tritono diftantium effecta. Pro fecundo fic:

Die Octave *ist eine aus der Mischung zweier Stimmen hervorgegangene Consonanz, welche von einander um eine vollkommene Quinte oder Quarte, oder um eine unvollkommene Quinte und einen Tritonus entfernt stehen. Für das zweite so:*

DIAPASON eft coniunctio ex diftantia perfecti diapenthe et diateffaron, aut imperfecti diapenthe et tritono conftituta. Pro tercio fic:

Die Octave *ist eine Verbindung, die aus dem Abstande einer vollkommenen Quinte und einer Quarte, oder einer unvollkommenen Quinte und einem Tritonus besteht. Für das dritte so:*

DIAPASON eft proportio, qua maior numerus ad minorem relatus illum in fe bis continet precife, ut duo ad unum et iiii ad ii, et hic aduerte, quod quotienfcunque diapafon per fe inuenitur,

Die Octave *ist das Verhältniss, in welchem eine gröfsere Zahl mit einer kleineren verglichen, letztere genau zweimal in sich fasst, wie 2 : 1, 4 : 2, und hierbei ist zu merken, dass wo man Octave schlechthin gesagt findet,*

de perfecto intelligitur. Eſt enim triplex, ſcilicet perfectum, imperfectum et ſuperfluum.

DIAPASON PERFECTVM eſt illud, quod conſtat ex quinque tonis et duobus ſemitonis, ut a mi de ♮ mi uſque ad mi de b-fa-♮-mi acuto.

DIAPASON IMPERFECTVM eſt illud, quod conſtat ex quatuor tonis et tribus ſemitonis, ut a mi de ♮ mi uſque ad fa de b-fa-♮-mi acuto.

DIAPASON SVPERFLVVM eſt illud, quod conſtat ex ſex tonis et uno ſemitonio minori, ut a fa de b-fa-♮-mi acuto, uſque ad mi de b-fa-♮-mi ſuperacuto; et iſta duo ultima diſcordantia ſunt.

immer die vollkommene gemeint ist. Denn es giebt drei, nämlich die vollkommene, die unvollkommene und die übermäſsige.

Die vollkommene Octave *ist die, welche aus fünf ganzen und zwei halben Tönen besteht, wie vom mi aus dem B-mi bis zum mi aus dem hohen b-fa-♮-mi.*

Die unvollkommene Octave *ist die, welche aus vier ganzen und drei halben Tönen besteht, wie vom mi aus dem B-mi bis zum fa aus dem hohen b-fa-♮-mi.*

Die übermäſsige Octave *ist die, welche aus sechs ganzen Tönen und einem kleinen halben Tone besteht, wie vom fa aus dem hohen b-fa-♮-mi bis zum mi aus dem höchsten b-fa-♮-mi; und diese beiden letzten sind Dissonanzen.*

Anm. 23. *Johann Tinctoris* führt in den drei letzten Artikeln über die verschiedenen Arten der Octave ganz einfache Verhältnisse an:

für die vollkommene oder reine Octave . . . H-h
für die unvollkommene oder verminderte . . H-b
und für die übermäſsige . . . . b-hh.

Da sich die mittelalterlichen Musiker einen jeden Ton als bestimmte Stufe eines Hexachordes vorstellten, so ist in der Erklärung einige Weitläufigkeit entstanden. Als Beispiel für die reine Octave nennt er also die Entfernung vom mi des ♮-mi bis zum mi des hohen b-fa-♮-mi. Das bloſse mi oder ♮-mi bezeichnet das B grave, welches stets quadrum, also H, ist. Hiervon ist die Octave (abgesehen ob vollkommen oder unvollkommen) das b-acutum; dieses kann sowohl rotundum als quadrum sein. Als rotundum oder b heisst es stets fa, als quadrum oder h stets mi. Die reine Octave des tiefen H ist also das b-acutum, welches die Sylbe mi führt.

In dem Beispiel zur unvollkommenen oder verminderten Octave geht er wieder vom tiefen H (dem B-mi grave) aus, nennt aber hier als oberes Ende des Intervalles das fa (welches stets rotundum oder unser b ist) aus dem b-fa-♮-mi acutum.

Das Beispiel zur übermäſsigen Octave ist aus der höheren Octave genommen, weil er hier als unteres Ende b und als oberes h nehmen muss, und das tiefe B nur quadrum, also stets H, ist. Das fa aus dem b-fa-♮-mi acutum ist also das b rotundum acutum, unser b, und das mi des b-fa-♮-mi superacutum das höchste viereckige b, unser h.

Ueber den kleinen halben Ton s. Anm. 6 zum Artikel *Apotome*.

DIAPENTHE tria ſignificat, ſcilicet concordantiam, coniunctionem et proportionem. Pro primo autem ſignificato ſic diffinitur:

DIAPENTHE eſt concordantia ex mixtura duarum uocum abinuicem diateſſaron et tono, aut tritono et ſemitonio diſtantium effecta. Pro ſecundo ſic:

DIAPENTHE eſt coniunctio ex diſtantia diateſſaron et toni, aut tritoni et ſemitonii conſtituta. Et pro tercio ſic:

DIAPENTHE eſt proportio, qua maior numerus ad minorem relatus illum in ſe totum et inſuper eius alteram partem aliquotam continet, ut ſunt tria ad duo, ſex ad quatuor. Nunc autem notandum eſt triplex eſſe diapenthe, ſcilicet perfectum, imperfectum et ſuperfluum.

DIAPENTHE PERFECTVM eſt illud, quod conſtat ex tribus tonis et uno ſemitonio, ut a mi de e-la-mi graui uſque ad mi de b-fa-♮-mi acuto.

DIAPENTHE IMPERFECTVM eſt illud, quod conſtat ex duobus tonis et duobus ſemitoniis, ut a mi de e-la-mi graui uſque ad fa de b-fa-♮-mi acuto.

DIAPENTHE SVPERFLVVM eſt illud, quod conſtat ex tribus tonis et uno ſemitonio maiori, ut ſi fa in e-la-mi acuto ſingatur, et contra hoc mi in b-fa-♮-mi ſuperacuto ponatur. Et haec duo ultima diapenthe ſunt diſcordantia; ubicunque uero diapenthe ſine aliqua adiunctione ponitur, de perfecto intelligitur.

Diapente, *Quinte, bezeichnet dreierlei, nämlich eine Consonanz, eine Verbindung und ein Verhältniss. Der ersten Bedeutung gemäſs wird sie so erklärt:*

Die Quinte *ist eine aus der Mischung zweier Stimmen hervorgegangene Consonanz, welche von einander um eine Quarte und einen Ton, oder um einen Tritonus und einen halben Ton entfernt sind. Der zweiten gemäſs so:*

Die Quinte *ist eine Verbindung aus der Entfernung einer Quarte und eines Tones, oder eines Tritonus und eines Halbtones bestehend. Der dritten gemäſs so:*

Die Quinte *ist das Verhältniss, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere in sich ganz und auſserdem noch einen aliquoten Theil derselben in sich schlieſst, wie 3 : 2 und 6 : 4. Nun ist aber noch zu merken, dass es drei Quinten giebt, nämlich die vollkommene, die unvollkommene und die übermäſsige.*

Die vollkommene Quinte *ist die, welche aus drei Tönen und einem Halbton besteht, wie vom mi aus dem tiefen e-la-mi bis zum mi aus dem hohen b-fa-♮-mi (d. h. von E nach h).*

Die unvollkommene Quinte *ist die, welche aus zwei ganzen Tönen und zwei halben besteht, wie vom mi aus dem tiefen e-la-mi, bis zum fa aus dem hohen b-fa-♮-mi (d. h. von E nach b).*

Die übermäſsige Quinte *ist die, welche aus drei ganzen und einem groſsen halben Tone besteht, wie, wenn im hohen e-la-mi ein fa gemacht (d. h. e durch eine Vorzeichnung vertieft, in es verwandelt) wird und gegen dieses das mi im höchsten b-fa-♮-mi, d. h. h, gesetzt wird. Und diese beiden letzten Quinten sind Dissonanzen. Wenn aber von der Quinte ohne irgend eine nähere Bestimmung die Rede ist, so wird immer die vollkommene gemeint.*

Anm. 24. Die Worte: ut si fa in e-la-mi acuto fingatur müssen nothwendigerweise heissen, wenn *es* hier für *e* genommen wird, s. Anm. 34 zum Artikel Ficta musica. Es würde aber verständlicher sein, wenn es so hieſse: ut si la in e-la-mi acuto in fa fingatur. Indessen dieser Sinn ist auch im unveränderten Text enthalten, insofern der in *es* vertiefte Ton *e* seiner Hexachordstellung nach als fa zum vorhergehenden d (welches dann mi wäre) anzusehen ist. Ausserdem ist aber in der Definition der übermäſsigen Quinte jedenfalls ein Fehler, da dieses Intervall nicht aus drei ganzen und einem halben Tone, sondern aus vier ganzen Tönen besteht.

DIAPENTHE CVM SEMITONIO equiuocatur ad duo, nam et concordantiam et coniunctionem deſignat. Vnde pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Die kleine Sexte *bedeutet zweierlei, denn sie bezeichnet sowohl eine Consonanz als eine Verbindung. Der ersten Bedeutung gemäſs wird sie daher so erklärt:*

DIAPENTHE CVM SEMITONIO eſt concordantia ex mixtura duarum uocum diapenthe et ſemitonio abinuicem diſtantium effecta. Et pro ſecundo ſic:

Die kleine Sexte *ist eine Consonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die um eine Quinte und einen halben Ton von einander entfernt sind. Und der zweiten gemäſs so:*

DIAPENTHE CVM SEMITONIO eſt coniunctio ex diſtantia diapenthe et ſemitonii conſtituta.

Die kleine Sexte *ist eine Verbindung aus der Entfernung einer Quinte und eines Halbtones bestehend.*

DIAPENTHE CVM TONO duo ſignificat, ſcilicet concordantiam et coniunctionem. Hinc pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Die groſse Sexte *bezeichnet zweierlei, nämlich eine Consonanz und eine Verbindung. Der ersten Bedeutung gemäſs wird sie so erklärt:*

DIAPENTHE CVM TONO eſt concordantia ex mixtura duarum uocum diapenthe et tono diſtantium effecta. Et ita pro ſecundo ſic:

Die groſse Sexte *ist eine Consonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die um eine Quinte und einen ganzen Ton von einander entfernt sind Und der zweiten gemäſs so:*

DIAPENTHE CVM TONO eſt coniunctio ex diſtantia diapenthe et toni conſtituta.

Die groſse Sexte *ist eine Verbindung aus dem Abstande einer Quinte und eines ganzen Tones bestehend.*

DIAPENTHE CVM SEMIDITONO pro duplici ſignificato accipitur, ſcilicet pro diſcordantia et coniunctione. Vnde pro primo ſic diffiniendum eſt:

Die kleine Septime *wird in doppelter Bedeutung gebraucht, nämlich für eine Dissonanz und für eine Verbindung. Daher ist sie der ersten gemäſs so zu erklären:*

DIAPENTHE CVM SEMIDITONO eſt diſcordantia ex mixtura duarum uocum abinuicem diapenthe et ſemiditono diſtantium effecta. Et pro ſecundo ſic:

Die kleine Septime *ist eine Dissonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die eine Quinte und eine kleine Terz von einander entfernt sind. Und der zweiten gemäſs so:*

DIAPENTHE CVM SEMIDITONO eſt coniunctio ex diſtantia diapenthe et ſemiditoni conſtituta.

Die kleine Septime *ist eine Verbindung, aus der Entfernung einer Quinte und einer kleinen Terz bestehend.*

DIAPENTHE CVM DITONO equiuocum eſt ad duo: ad diſcordantiam ſcilicet et coniunctionem. Hinc pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Die groſse Septime *bedeutet zweierlei, nämlich eine Dissonanz und eine Verbindung. Der ersten Bedeutung gemäſs wird sie so erklärt:*

DIAPENTHE CVM DITONO eſt diſcordantia ex mixtura duarum uocum ab inuicem diapenthe et ditono diſtantium effecta. Et pro ſecundo ſic:

Die groſse Septime *ist eine Dissonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die um eine Quinte und eine groſse Terz von einander entfernt sind. Und der zweiten gemäſs so:*

DIAPENTHE CVM DITONO eſt coniunctio ex diſtantia diapenthe et ditoni conſtituta.

Die groſse Septime *ist eine Verbindung, aus der Entfernung einer Quinte und einer groſsen Terz bestehend.*

DIAPHONIA idem eſt quod diſcordantia.

Diaphonie *ist dasselbe wie Dissonanz.*

DIATESSARON etiam tria habet ſignificata, ſcilicet concordantiam, coniunctionem et proportionem. Pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Die Quarte *bezeichnet dreierlei, nämlich eine Consonanz, eine Verbindung und ein Verhältniss. Der ersten Bedeutung gemäſs wird sie so erklärt:*

DIATESSARON eſt concordantia ſecundum quid ex mixtura duarum uocum abinuicem tono et ſemiditono uel e contra diſtantium effecta.

Die Quarte *ist eine Consonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die einen Ton und eine kleine Terz, oder umgekehrt, von einander entfernt sind.*

Anm. 25. Der Verfasser nennt hier die Quarte eine Consonanz, obgleich er sie oben in dem Artikel Concordantia nicht mit aufgezählt hat. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass die practischen Musiker seiner Zeit dieselbe stets als eine Dissonanz (nämlich in Bezug auf den tiefsten Ton eines Zusammenklanges) angesehen haben. Fast alle gleichzeitigen Schriftsteller zählen sie daher zu den Dissonanzen (z. B. *Nic. Wollik*, opus aureum musice, Coeln 1501; — ebenso die späteren aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, wie *Glarean* u. andere). Dass sie *Tinctoris* geradezu hier eine Consonanz nennt, kommt wohl daher, dass er in allen diesen Definitionen der griechischen Ueberlieferung folgt, wo die Quarte stets als Consonanz gilt.

Pro ſecundo ſic:

DIATESSARON eſt coniunctio ex diſtantia duorum tonorum cum ſemitono praepoſito aut poſtpoſito uel

Der zweiten gemäſs so:

Die Quarte *ist eine Verbindung, welche durch die Entfernung zweier ganzer Töne und eines vorgesetzten oder nachgesetzten oder in der Mitte*

intermisso constituta. Et pro tercio sic:

DIATESSARON est proportio, qua maior numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et eius insuper terciam partem aliquotam, ut iiii ad iii et viii ad vi.

DIASTEMA idem est quod coma.

gelegenen Halbtones gebildet wird. Der dritten gemäfs so:

Die Quarte *ist ein Verhältniss, wodurch eine gröfsere Zahl, mit einer kleineren verglichen, letztere in sich ganz und aufserdem den dritten aliquoten Theil in sich schliesst, wie* **4 : 3**, *und* **8 : 6**.

Diastema *ist dasselbe wie Comma.*

Anm. 26. Diastema heisst sonst überhaupt nur Intervall.

DIESIS est una pars toni in quinque diuisi.

Diesis *ist ein Theil eines in fünf Theile getheilten Ganztones.*

Anm. 27. Die Diesis ist bei den Griechen die Hälfte des Limma und kam bei ihnen vor, wenn sie die drei Intervalle des Tetrachordes (der Quarte) so nahmen:

$\frac{1}{4}$ Ton, $\frac{1}{4}$ Ton, ein Ditonus,

welche Eintheilung sie enharmonisch nannten. Es ist daher ganz richtig, wenn im Artikel Semitonium der kleine Halbton zwei Diesen enthaltend angegeben wird, unrichtig aber, wenn dem grofsen Halbton drei Diesen, und dem entsprechend hier und im Artikel Tonus dem Ganzton fünf Diesen zugeschrieben werden. Hiernach würde die Diesis dem Comma gleich sein, welches oben als Differenz des doppelten Limma vom Ganzton, d. h. als Differenz des Limma von der Apotome angegeben wird. Die genauen Verhältnisse dieser Intervalle sind diese:

Limma	Comma	Apotome
243 : 265.	524288 : 531441.	2048 : 2187.

Ganzton 8 : 9.

wonach annähernd das Limma als vier, die Apotome als fünf und das Comma als ein Neuntel des Ganztones angenommen werden kann.

DIMINVTIO est alicuius grossi cantus in minutum redactio.

Diminutio *ist die Zurückführung irgend eines grofsen Gesanges in einen kleinen.*

Anm. 28. In der Mensuralnotation bezeichnete man mit dem Worte Diminutio die doppelt- (und auch vierfach-) beschleunigte Geschwindigkeit, wodurch natürlich der Werth der Noten verringert, oder vermindert wird. Die doppelte Geschwindigkeit hiefs die Diminutio simplex oder kurz nur die Diminutio, jene vierfache die Diminutio duplex. S. hierüber MENSURALNOTEN, pag. 57—59. Ob der Verfasser in dem obigen Artikel diese hier beschriebene Diminutio, oder irgend etwas anderes versteht, bleibt dahin gestellt.

DISCANTVS est cantus ex diuersis uocibus et notis certi ualoris aeditus.

Discantus *ist ein durch verschiedene Stimmen und durch Noten von bestimmtem Zeitwerth hervorgebrachter Gesang.*

Anm. 29. In der ältesten Zeit der Mensuralmusik bezeichnete das Wort Discantus das, was später Contrapunct genannt wurde, also im allgemeinen eine mehrstimmige Composition. Dies ist auch noch die Definition des *Johann Tinctoris*. Franco von Coeln sagt im zweiten Capitel seiner Musica et cantus mensurabilis: Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in quo illi diversi cantus per voces longas breves (vel semibreves) proportionabiliter adaequantur, et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur.

DISCORDANTIA eſt diuerſorum ſonorum mixtura naturaliter aures offendens.

Eine Dissonanz *ist eine Mischung verschiedener Töne, welche die Ohren ihrer Natur nach beleidigt.*

DITONVS aequiuocum eſt ad duo, nam concordantiam et coniunctionem deſignat. Vnde pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Grofse Terz *bedeutet zweierlei, denn es bezeichnet eine Consonanz und eine Verbindung. Der ersten Bedeutung gemäfs wird sie so erklärt:*

DITONVS eſt concordia ex mixtura duarum uocum ab inuicem duobus tonis diſtantium effecta. Et pro ſecundo ſic diffinitur:

Die grofse Terz *ist eine Consonanz, welche aus der Mischung zweier um zwei Ganztöne von einander entfernter Stimmen entsteht. Der zweiten gemäfs wird sie so erklärt:*

DITONVS eſt coniunctio ex duorum tonorum diſtantia conſtituta.

Die grofse Terz *ist eine Verbindung, welche aus dem Abstande von zwei ganzen Tönen besteht.*

DIVISIO eſt unius aut plurium notarum ab illa ſeu ab illis, cum qua uel cum quibus regulariter eſt annumeranda uel ſunt annumerandae ſeparatio.

Divisio, *d. i. Takteintheilung, ist die Trennung einer oder mehrerer Noten von einander, mit denen sie regelmäfsig im Zusammenhang aufzufassen sind.*

Anm. 30. Die mittelalterlichen Musiker kannten so gut wie wir eine Takteintheilung; dieselbe wurde aber nicht durch Taktstriche sichtbar markirt, wenigstens nicht in einer imperfekten oder geraden Taktart, weil hier eine jede Note die nächst kleinere zweimal in sich fasste, also kein Zweifel über den Werth der einzelnen Noten entstehen konnte. In der dreitheiligen Taktart war es dagegen bisweilen schwierig, die Noten richtig einzutheilen, weil hier die an Stelle des ganzen Taktes stehenden Noten häufig drei Zeiten, oft aber auch nur zwei enthielten. Dies ergab sich aus der Stellung der Noten. In solchen Fällen nun, wo die Eintheilung entweder gegen die ursprünglichen Regeln geschehen sollte, oder auch nur schwierig oder zweifelhaft war, wurde an Stelle unseres Taktstriches das Punctum divisionis (ein Punct ., oder Häkchen ⌄) gesetzt. Vergl. MENSURALNOTEN, pag. 23.

D-LA-SOL eſt linea cuius clauis eſt d, et in qua duae uoces, ſcilicet la et ſol canuntur: la per b-molle ex loco

D-la-sol *ist die Linie, deren Schlüssel d ist, und auf welcher zwei Stufen, nämlich la und sol, gesungen werden: la im weichen Hexachord vom hohen*

f-fa-ut, acuto, et ſol per b-durum ex loco g-ſol-re-ut acuto.

f-fa-ut und sol im harten vom hohen g-sol-re-ut aus.

D-LA-SOL-RE eſt ſpacium, cuius clauis eſt d, et in quo tres uoces, ſcilicet la, ſol et re, canuntur: la per b-molle ex loco f-fa-ut graui, ſol per b-durum ex loco g-ſol-re-ut graui, et re per naturam ex loco c-ſol-fa-ut.

D-la-sol-re *ist der Zwischenraum, dessen Schlüssel d ist, und auf welchem drei Stufen, nämlich la, sol und re gesungen werden: la im weichen Hexachord vom tiefen f-fa-ut, sol im harten vom tiefen g-sol-re-ut und re im natürlichen von c-sol-fa-ut aus.*

D-SOL-RE eſt linea, cuius clauis eſt d, et in qua duae uoces, ſcilicet ſol et re canuntur, ſol per b-durum ex loco Γ-ut, et re per naturam ex loco c-fa-ut.

D-sol-re *ist die Linie, deren Schlüssel d ist, und auf welcher zwei Stufen, nämlich sol und re gesungen werden: sol im harten Hexachord vom Tone Γ-ut, und re im natürlichen vom Tone c-fa-ut aus.*

DVO eſt cantus duarum tantum partium relatione adinuicem compoſitus.

Ein Duett *ist ein Gesang, welcher durch die gegenseitige Beziehung von nur zwei Stimmen zusammengesetzt ist.*

DVPLA idem eſt quod diapaſon. Vnde ſecundum tria eius ſignificata inſtar diapaſon diffinitur.

Dupla *ist dasselbe wie Octave, daher wird es seinen drei Bedeutungen gemäſs wie Diapason erklärt.*

DVPLA SEXQVIALTERA eſt proportio, qua maior numerus ad minorem relatus: illum in ſe bis continet et eius inſuper alteram partem aliquotam, ut v ad ii et x ad iiii.

Dupla sexquialtera *heisst das Verhältniss, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere zweimal in sich fasst und ausserdem einen aliquoten Theil derselben, wie* 5 : 2 *und* 10 : 4.

DVPLA SVPERBIPARTIENS eſt proportio, qua maior numerus ad minorem relatus, illum in ſe bis continet et inſuper eius duas partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut viii ad tria et xii ad v.

Dupla superbipartiens *heisst das Verhältniss, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere zweimal in sich fasst und ausserdem noch zwei aliquote Theile derselben, welche einen anderen beliebigen nicht aufgehenden Theil derselben ausmachen wie* 8 : 3 *und* 12 : 5.

Anm. 31. Ein aliquoter Theil ist bei den Mathematikern ein solcher, der aufgeht. Wenn man z. B. ein Ganzes in fünf Theile theilt, so ist $1/5$ ein aliquoter Theil desselben. Ein beliebig anderer Theil dagegen, der nicht aufgeht, also nicht genau mehrere Male im Ganzen enthalten ist, wird in obigem Artikel und in folgenden, die sich auf mathematische Verhältnisse beziehen, mit aliquantus bezeichnet.

PER E CAPITVLVM V.

E eſt clauis utriuſque e-la-mi et e-la.

E *ist der Schlüssel für die beiden e-la-mi und e-la.*

E-LA eſt ſpacium, cuius clauis eſt e et in quo unica uox, ſcilicet la, canitur per b-durum ex loco g-ſol-re-ut acuto.

E-la *ist der Zwischenraum, dessen Schlüssel e ist, und auf welchem eine Stufe, nämlich la, im harten Hexachord vom hohen g-sol-re-ut aus gesungen wird.*

E-LA-MI eſt locus, cuius clauis eſt e, et in quo duae uoces, ſcilicet la et mi, canuntur, et eſt duplex, graue et acutum.

E-la-mi *ist die Stelle, deren Schlüssel e ist und auf welcher zwei Stufen, nämlich la und mi, gesungen werden; und es giebt zwei, nämlich das tiefe und das hohe.*

E-LA-MI GRAVE eſt ſpacium cuius, clauis eſt e, et in quo duae uoces, ſcilicet la et mi, canuntur: la per b-durum ex loco Γ-ut et mi per naturam ex looo c-fa-ut.

Das tiefe e-la-mi *ist der Zwischenraum, dessen Schlüssel e ist, und auf welchem zwei Stufen, nämlich la und mi gesungen werden: la im harten Hexachord vom Tone Γ-ut und mi im natürlichen vom Tone c-fa-ut aus.*

E-LA-MI ACVTVM eſt linea, cuius clauis eſt e, et in qua duae uoces, ſcilicet la et mi canuntur: la per b-durum ex loco g-ſol-re-ut graui et mi per naturam ex loco c-ſol-fa-ut.

Das hohe e-la-mi *ist die Linie, deren Schlüssel e ist und auf welcher zwei Stufen, nämlich la und mi, gesungen werden: la im harten Hexachord vom tiefen g-sol-re-ut und mi im natürlichen vom Tone c-sol-fa-ut aus.*

EMIOLIA idem eſt quod diapenthe, unde ſicut diapenthe ſecundum tria eius ſignificata eam diffinies.

Hemiolia *ist dasselbe wie Quinte, daher wird man es wie Diapente seinen drei Bedeutungen nach erklären.*

Anm. 32. Emiolia oder Hemiolia drückt im Allgemeinen das Verhältniss 2 : 3 aus. *Johann Tinctoris* führt hier nur Eine Bedeutung, nämlich die akustische für die Quinte an. Wir müssen hier aber noch hinzufügen, dass Hemiolia noch eine andere in der Mensuralmusik des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts allgemein gebräuchliche Bedeutung hatte. Man nannte nämlich auch die in der Mensuralnotation jener Zeit vorkommenden *geschwärzten* Noten Hemiolien, weil dieselben zu den ungeschwärzten oder weissen in demselben Verhältniss 2 : 3 stehen. Es galten z. B. im Tempus perfectum unter Umständen die weissen Breves drei Semibreves, die geschwärzten dagegen stets nur zwei. Vergl. hierüber MENSURALNOTEN, pag. 17—29. Ferner Anm. 18 zum Artikel Color.

EPIGDOVS tria ſignificat, ſcilicet diſcordantiam, coniunctionem et proportionem. Pro primo eius ſignificato ſic diffinitur.

Epogdous, *das Verhältniss* 8 : 9 *bezeichnet drei Dinge, nämlich eine Dissonanz, eine Verbindung und ein Verhältniss. Der ersten Bedeutung gemäſs wird es so erklärt:*

EPYGDOVS eſt diſcordantia ex mixtura duarum uocum tono ab inuicem diſtantium effecta. Pro ſecundo ſic:

Der ganze Ton *oder die groſse Secunde ist eine Dissonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die um einen ganzen Ton von einander entſernt sind. Der zweiten gemäſs so:*

EPYGDOVS eſt coniunctio ex diſtantia toni conſtituta. Et pro tercio ſic:

Die groſse Secunde *ist eine Verbindung, welche aus der Entfernung eines ganzen Tones besteht. Der dritten gemäſs so:*

EPYGDOVS eſt proportio qua maior numerus ad minorem relatus: illum in ſe totum contiuet et eius inſuper octauam partem, ut ſunt ix ad viii et xviii ad xvi.

Epogdous *ist das Verhältniss, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere in sich ganz und auſserdem den achten Theil derselben in sich fasst, wie* 9 : 8 *und* 18 : 16.

EPYTRITVS idem eſt quod diateſſaron. Hinc ſecundum tria eius ſignificata ut diateſſaron diffinietur.

Epitritus *ist dasselbe wie Diatessaron oder Quarte; nach dieser werden ihre drei Bedeutungen wie Diatessaron erklärt.*

EVFONIA idem eſt quod armonia.

Euphonie *ist dasselbe wie Harmonie.*

EXTRACTIO eſt unius partis cantus ex aliquibus notis alterius confectio.

Extractio *ist die Herstellung des Gesanges einer Stimme aus gewissen Noten eines andern.*

PER F CAPITVLVM SEXTVM.

F eſt clauis utriuſque fa-ut.

F *ist der Schlüssel für die beiden f-fa-ut.*
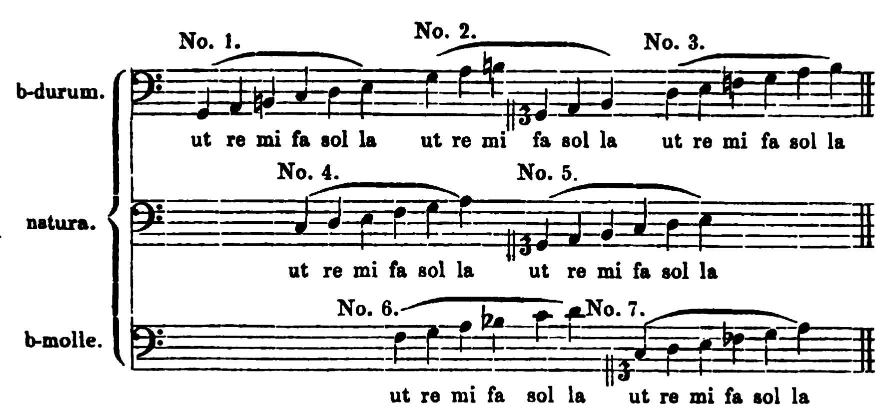
FA eſt quarta uox diſtans a tercia ſemitonio et a quinta tono.

Fa *ist die vierte Stufe im Hexachord, welche von der dritten einen halben und von der fünften einen ganzen Ton entfernt steht.*

FA-SOL eſt mutatio, quae ſit in c-ſol-fa-ut et in c-ſol-fa, ad deſcendendum de b-duro in b-molle.
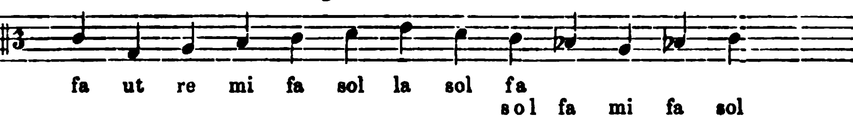
Fa-sol *ist der Namenwechsel, welcher auf c-sol-fa-ut und c-sol-fa geschieht, um vom harten in das weiche Hexachord hinabzusteigen.*

Anm. 33. Von den sieben Hexachorden der oben in der Anm. 1 dargestellten zwei Octaven und eine groſse Sexte umfassenden Scala, der sogenannten Hand, fangen drei mit dem Tone g an, und heissen, weil sie den Ton h, ♮ (nicht b) enthalten, harte (b-durum); sie stehen in der folgenden Darstellung in der obersten Notenzeile und sind mit No. 1, 2 und 3 bezeichnet; zwei fangen mit dem Tone c an und heissen natürliche (natura), stehen in der mittleren Zeile der folgenden Darstellung, und sind mit No. 4 und 5 bezeichnet; die beiden letzten der unteren Zeile, No. 6 und 7, fangen mit dem Tone f an und heissen, weil sie das b rotundum haben, weiche (b-molle).
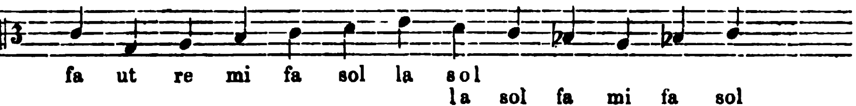


Jedes dieser sieben Hexachorde hat mit einem oder mehreren der anderen mehrere Töne gemein; z. B. von No. 2 sind die Töne ut und re zugleich Töne von No. 4 und No. 6, und die Töne fa und sol sind zugleich Töne von No. 5 und No. 6.

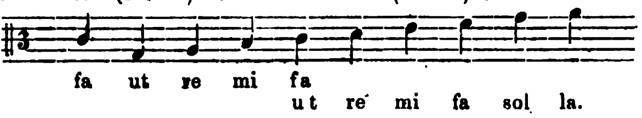
Wenn nun eine Melodie aus einem Hexachord in ein anderes übergeht, was Mutatio genannt wurde, so bezeichnete man denjenigen beiden Hexachorden gemeinschaftlichen Ton, auf welchem der Uebergang geschieht, zugleich mit dem Intervallnamen des ersteren und desjenigen Hexachordes, in welches die Mutation geschieht, z. B.
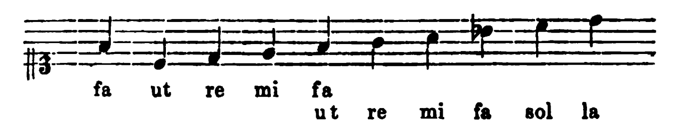


Hier zeigt der Name fa-sol, dass die Anfangs dem harten Hexachord No. 2 zugehörige Melodie bei der neunten Note fa in das weiche Hexachord No. 6 übergeht. Man kann aber in demselben Beispiele den Uebergang auch bei dem Tone d machen, da auch dieser Ton beiden Hexachorden angehört:



Hier ist ein und derselbe Uebergang an verschiedenen Stellen, einmal durch fa-sol und dann durch sol-la gemacht. Umgekehrt kann aber dieselbe Verbindung zweier Sylben die Mutation verschiedener Hexachordpaare bezeichnen, z. B. fa-ut kann einmal auf dem Tone c die Mutation aus dem harten (No. 2) in das natürliche (No. 5) bezeichnen:



Dann aber auch auf dem Tone f die Mutation aus dem natürlichen (No. 5) in das weiche (No. 6):



Führt die Mutation aus einem höher liegenden Hexachord in ein tieferes, wie die beiden ersten Beispiele, so geschieht sie ad descendendum, führt sie aber aus einem tieferen in ein höheres, wie die beiden letzten Beispiele, so geschieht sie ad ascendendum.

Zu wieviel Mutationen ein jeder einzelne Ton gebraucht werden kann, ergiebt sich auf folgende Weise aus der Betrachtung der obigen dreizeiligen Darstellung:

Von den hier vorkommenden acht Tönen der Octave

c, d, e, f, g, a, b und h

kommen die Töne g, a, c und d in allen dreierlei Hexachorden vor, nämlich

der Ton g als ut, sol und re,
der Ton a als re, la und mi,
der Ton c als fa, ut und sol,
der Ton d als sol, re und la.

Vermittelst dieser vier Töne können aber drei Mutationen aufwärts und drei abwärts gemacht werden; so vom Tone g:

ut-sol ad descendendum
ut-re ad descendendum
sol-re ad ascendendum
re-sol ad descendendum
ut-re ad ascendendum
sol-ut ad ascendendum

und ebenso geben die Töne a, c und d jeder drei aufwärts- und drei abwärtssteigende Mutationen; also alle vier Töne zusammen 24. — Dagegen kommen die Töne e und f nur in je zwei Hexachorden vor, weil e nicht im weichen und f nicht im harten liegt. Also gewährt jeder dieser Töne nur zwei Mutationen, nämlich e nur:

la-mi ad ascendendum,
mi-la ad descendendum,

und der Ton f nur:

fa-ut ad ascendendum,
ut-fa ad descendendum.

Die Töne h und b aber gewähren gar keine Mutation, weil b nur im weichen und h nur im harten Hexachorde vorkommt.

Es sind also im Ganzen 28 Mutationen möglich, welche auch sämmtlich im gegenwärtigen Lexicon aufgezählt sind, und zwar in 18 Artikeln. Acht derselben enthalten eine nur von Einem Tone aus zu machende Mutation, wie das obige fa-sol nur beim Tone c anwendbar; zehn dagegen geben die von zwei Tönen möglichen Mutationen, wie das obige fa-ut, welches bei den Tönen c und f anwendbar ist. Die Angaben in allen Artikeln sind richtig mit Ausnahme des Artikels re-mi, wo es ad descendendum heissen muss, statt des dortigen ad ascendendum. Auch ist in diesem Artikel das harte Hexachord statt mit b-durum wohl nur durch ein Versehen mit b-quadrum bezeichnet.

FA-VT eſt mutatio, quae ſit in c-fa-ut et in c-ſol-fa-ut ad aſcendendum a b-duro in naturam et in utroque f-fa-ut ad aſcendendum a natura in b-molle.

Fa-ut *ist der Namenwechsel, welcher auf c-fa-ut und c-sol-fa-ut geschieht, um hinaufzusteigen vom harten Hexachord in das natürliche, und auf den beiden f-fa-ut, um hinaufzusteigen vom natürlichen in das weiche.*

F-FA-VT eſt locus, cuius clauis eſt f, et in quo duae uoces, ſcilicet fa et ut, canuntur, et eſt duplex, ſcilicet graue et acutum.

F-fa-ut *ist die Stelle des Systems, deren Schlüssel f ist, und auf welcher zwei Stufen, nämlich fa und ut gesungen werden. Dasselbe ist zweifach, nämlich tief und hoch.*

F-FA-VT GRAVE eſt linea, cuius clauis eſt f, et in qua duae uoces, ſcilicet fa et ut, canuntur: fa per naturam ex loco c-fa-ut et ut per b-molle ex loco proprio.

Das tiefe F-fa-ut *ist die Linie, deren Schlüssel f ist, und auf welcher zwei Stufen, nämlich fa und ut gesungen werden; fa im natürlichen Hexachord vom Tone c-fa-ut aus, und ut im weichen, welches mit diesem f selbst beginnt.*

F-FA-VT ACVTVM eſt ſpacium, cuius clauis eſt f, et in quo duae uoces, ſcilicet fa et ut, canuntur: fa per naturam ex loco c-ſol-fa-ut, et ut per b-molle ex loco proprio.

Das hohe F-fa-ut *ist der Zwischenraum, dessen Schlüssel f ist, und auf welchem zwei Stufen, nämlich fa und ut, gesungen werden: fa im natürlichen Hexachord, vom Tone c-sol-fa-ut aus, und ut im weichen, welches mit dem hohen f selbst beginnt.*

FICTA MVSICA eſt cantus propter regularem manus traditionem aeditus.

Eine umgebildete oder transponirte Musik *nennt man den behufs der regelrechten Transposition der Hand (d. i. der Hexachordtabelle) verfassten Gesang.*

Anm. 34. Die alten Mensuralisten, bis ins sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert hinein, pflegten fast ohne Ausnahme alle ihre Compositionen in der natürlichen diatonischen Tonleiter (also ohne Versetzungszeichen) oder im genus molle (mit der Vorzeichnung eines b) niederzuschreiben. Wenn der Umfang der Stimmen eine andere Intonation verlangte, so wählten sie andere Schlüssel (S. Contrapunct, pag 34, »Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen«). Sie wussten aber recht gut, wie wir, mit Hülfe der Versetzungszeichen die diatonische Reihe auch auf andere Tonstufen zu übertragen, und es finden sich sogar alte Stimmbücher mit einer Vorzeichnung von zwei und drei Been. Alle solche mit Hülfe dieser Zeichen hervorgebrachten Scalen hieſsen toni transportati oder toni *ficti* und *Johann Tinctoris* nennt hiernach einen in einer solchen transponirten Tonart niedergeschriebenen Gesang eine *Musica ficta.*

FVGA eſt idemtitas partium cantus quo ad ualorem, nomen, formam et interdum quo ad locum notarum et pauſarum ſuarum.

Die Fuge *ist die Gleichheit der Stimmen eines (mehrstimmigen) Gesanges in Bezug auf den Werth, den Namen, die Form und bisweilen auch auf die Stellung der Noten und ihrer Pausen.*

Anm. 35. Unter Fuge verstand man im Mittelalter eigentlich das, was wir heutzutage *Canon* nennen, wie dies auch aus der Erklärung des *Johann Tinctoris* hervorgeht; doch ist dieselbe etwas zu eng gegeben, wenn der Verfasser sagt, dass in der Fuge die indentitas der Noten in den verschiedenen Stimmen auch in Bezug auf ihren *Zeitwerth* stattfinden müsse. Wir haben in der Anm. 13 zum Artikel Canon gesehen, dass gerade häufig in den alten Fugen das Kunststück darin bestand, dass eine jede Stimme die für sämmtliche Stimmen auf einem Systeme geschriebenen Noten nach einem besonderen Werthzeichen absingen musste. Fugen in unserem Sinne, in denen ein oder mehrere Themen während der ganzen Dauer eines längern Musikstückes vielfach wiederholt in den verschiedenartigsten Combinationen durchgearbeitet werden, hatten die Alten noch nicht, obgleich sie es sehr wohl verstanden die in den verschiedenen Stimmen eintretenden Melodien richtig fugenmäfsig zu beantworten.

PER G CAPITVLVM SEPTIMVM.

G eſt clauis ut.

Γ ist der Schlüssel ut.

Anm. 36. Statt G muss hier offenbar Γ stehen, da nur dieser Ton mit ut allein bezeichnet wird und g in dem folgenden Artikel behandelt ist.

G eſt clauis utriuſque g-ſol-re-ut.

G *ist der Schlüssel für die beiden g-sol-re-ut.*

Γ-VT eſt linea cuius, clauis eſt Γ, et in qua unica uox, ſcilicet ut per b-durum ex loco proprio, canitur.

Γ-ut *ist die Linie, deren Schlüssel Γ ist, und in welchem eine Stufe, nämlich ut, gesungen wird im harten Hexachord, welches mit eben diesem Tone beginnt.*

GRAVES CLAVES, GRAVIA LOCA et GRAVES VOCES ſunt illae et illa, quae in manu ab a-re incluſiue uſque ad a-la-mi-re (acutum) excluſiue continentur.

Tiefe Schlüssel, tiefe Stellen *und* tiefe Stufen *sind diejenigen, welche auf der Hand einschliesslich vom a-re bis ausschliesslich zum hohen a-la-mi-re enthalten sind.*

GRAVISSIMVS LOCVS eſt Γ-ut, grauiſſima clauis et grauiſſima uox illius.

Die tiefste Stelle *ist* Γ-*ut, der tiefste Schlüssel und der tiefste Ton derselben.*

G-SOL-RE-VT eſt locus, cuius clauis eſt g, et in quo tres uoces, ſcilicet ſol, re (et) ut, canuntur. Quod quidem duplex eſt, ſcilicet graue et acutum.

G-sol-re-ut *ist die Stelle, deren Schlüssel g ist, und in welcher drei Stufen, nämlich sol, re und ut, gesungen werden. Dasselbe ist zweierlei, nämlich tief und hoch.*

G-SOL-RE-VT GRAVE eſt ſpacium, cuius clauis eſt g, et in quo tres uoces, ſcilicet ſol, re et ut, canuntur: ſol per

Das tiefe g-sol-re-ut *ist der Zwischenraum, dessen Schlüssel g ist, und auf welchem drei Stufen, nämlich sol, re und ut, gesungen werden: sol im*

naturam ex loco c-fa-ut, re per b-molle ex loco f-fa-ut graui, et ut per b-durum ex loco proprio.

natürlichen Hexachord vom Tone c-fa-ut, re im weichen vom tiefen f-fa-ut aus, und ut im harten, welches mit eben diesem Tone beginnt.

G-SOL-RE-VT ACVTVM eſt linea, cuius clauis eſt g, et in qua tres uoces, ſcilicet ſol, re et ut, canuntur: ſol per naturam ex loco c-ſol-fa-ut, re per b-molle ex loco f-fa-ut acuto et ut per b-durum ex loco g-ſol-re-ut acuto.

Das hohe g-sol-re-ut *ist die Linie, deren Schlüssel g ist, und auf welcher drei Stufen, nämlich sol, re und ut gesungen werden: sol im natürlichen Hexachord vom Tone c-sol-fa-ut, re im weichen, vom hohen f-fa-ut aus, und ut im harten vom hohen g-sol-re-ut (also von ihm selbst) aus.*

PER H CAPITVLVM OCTAVVM.

HYMNVS eſt laus dei cum cantico.

Hymnus *ist das Lob Gottes mit Gesang.*

HYMNISTA eſt ille, qui hymnos canit.

Ein Hymnist *ist der, welcher Hymnen singt.*

PER I CAPITVLVM NONVM.

IMPERFECTIO eſt terciae partis ualoris totius notae aut partim ipſius abſtractio.

Imperfectio *ist die Hinwegnahme des dritten Theiles vom ganzen Werthe einer Note oder eines Theiles desselben.*

Anm. 37. Die perfekten Noten umschlossen drei, die imperfekten nur zwei der nächstkleineren Gattung. Diesen Namen hatten sie, weil man die dreizeitigen als die ursprünglichen ansah, und sie dies auch in der That waren, denn in den ersten Jahrhunderten der Mensuralmusik, wie bei Franco und seinen nächsten Nachfolgern, kam nur der dreitheilige Takt zur Anwendung. Den dritten Theil verlor eine dreizeitige Note erstens, wenn ein zweizeitiges Taktzeichen vorgeschrieben war; zweitens aber auch im dreizeitigen Takte, wenn auf sie eine einzeitige Note folgte; folgte aber eine noch kleinere, z. B. eine halbzeitige, so verlor sie eben nur den Werth dieser, d. h. einen Theil des dritten Theiles, also in diesem Falle ein Sechstel.

INSTRVMENTVM eſt corpus naturaliter aut artificialiter ſoni cauſatiuum.

Ein Instrument *ist ein Körper, welcher auf natürliche oder künstliche Weise die Ursache eines Tones ist.*

INTONATIO eſt debita cantus inchoatio.

Intonation *ist der richtige Anfang eines Gesanges.*

IVBILVS eſt cantus cum excellenti quadam leticia pronuntiatus.

Ein Jubellied *ist ein mit höchster Freude vorgetragener Gesang.*

PER L CAPITVLVM DECIMVM.

LA eſt ſexta et ultima uox, tono diſtans a quinta.

La *ist die sechste und letzte Hexachordstufe, welche von der fünften einen ganzen Ton entfernt ist.*

LA-MI eſt mutatio, quae fit in utroque e-la-mi, ad aſcendendum a b-duro in naturam, et in utroque a-la-mi-re a natura in b-molle.

La-mi *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden e-la-mi geschieht, um hinaufzusteigen vom harten Hexachord in das natürliche, und auf den beiden a-la-mi-re vom natürlichen in das weiche.*

LA-RE eſt mutatio, quae fit in utroque a-la-mi-re ad aſcendendum a natura in b-durum, et in d-la-ſol-re ad aſcendendum a b-molli in naturam.

La-re *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden a-la-mi-re geschieht, um hinaufzusteigen vom natürlichen in das harte Hexachord, und auf d-la-sol-re, um hinaufzusteigen vom weichen in das natürliche.*

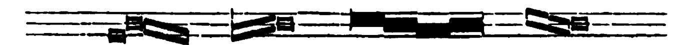
LA-SOL eſt mutatio, quae fit in d-la-ſol-re et in d-la-ſol ad aſcendendum de b-molli in b-durum.

La-sol *ist der Namenwechsel, welcher auf d-la-sol-re und auf d-la-sol geschieht, um hinaufzusteigen vom weichen Hexachord in das harte.*

LIGATVRA eſt unius notae ad aliam iunctura.

Eine Ligatur *ist die Verbindung einer Note mit einer anderen.*

Anm. 38. Unter Ligatur versteht man sowohl im Choral- als im Mensuralgesange mehrere in ein Zeichen zusammengezogene Noten, welche auf einer Sylbe gesungen werden:



In der Choralmusik, wo die Noten von unbestimmtem Werthe sind, macht das Lesen derselben keine Schwierigkeit. In der Mensuralmusik ist es dagegen anders; die Lehre von den Ligaturen bildet einen der schwierigsten Theile der alten Mensuralnotation, denn der Zeitwerth, welchen die einzelnen Glieder oder Noten der Ligatur haben, ist so eigenthümlich und so sehr abweichend von den ungebundenen Noten, dass es ohne genaue Kenntniss der von den Alten aufgestellten Regeln unmöglich sein dürfte, eine mit gröſseren Ligaturen versehene Musik richtig in unsere Noten zu übertragen. Hierüber s. Mensuralnoten, woselbst ich diese Regeln pag. 6—15 und pag. 29—32 ausführlich angegeben habe.

LIMA eſt minor pars toni, quam alii ſemitonium minus appellant.

Limma *ist der kleinere Theil eines ganzen Tones, welchen einige den kleinen halben Ton nennen.* (*S. Anm. 6 zum Artikel* Apotome.)

LINEA eſt locus tractu quodam deſignatus, quam alii regulam dicunt.

Linie (*Notenlinie*) *ist die Stelle* (*für eine Note*) *durch einen* (*horizontalen*) *Strich bestimmt; andere nennen sie Regula.*

LOCVS eſt uocum ſitus.

Locus, *Ort, Stelle ist der Platz, auf dem eine Note (im Liniensystem) steht.*

LONGA eſt nota in modo minori perfecto ualoris trium breuium, in imperfecto duorum.

Longa *ist die Note, welche im perfekten Modus minor den Werth von drei, im imperfekten von zwei Breves hat.*

Anm. 39. In der alten Mensuralnotation hatten die gröſseren Notengattungen, die Maxima, die Longa, die Brevis und die Semibrevis einen doppelten Werth, sie waren entweder perfekt oder imperfekt. Die perfekten galten drei der nächstkleineren Gattung, die imperfekten nur zwei. Die Eintheilung der Noten in kleinere hieſs im Allgemeinen die Mensur, und nach den vier oben aufgezählten Notengattungen war die Mensur eine vierfache: 1) die Eintheilung der Maxima in Longen hieſs der Modus major, und zwar perfectus oder imperfectus je nach der Theilung in drei oder in zwei, 2) die Eintheilung der Longa in (drei oder zwei) Breves hieſs der Modus minor, 3) die Eintheilung der Brevis in (drei oder zwei) Semibreves hieſs das Tempus und schlieſslich 4) die Eintheilung der Semibrevis in (drei oder zwei) Minimae hieſs die Prolatio. Der eigentliche Takt und auch die Geschwindigkeit wurde durch das Tempus oder Prolatio-Zeichen bestimmt. Nebenbei konnte aber noch das Zeichen für den Modus (gewöhnlich den minor, seltener den major) gesetzt werden, wonach alsdann der Werth der gröſseren Noten zu bestimmen war. Ueber diese oft sehr verwickelten Verhältnisse s. Mensuralnoten, zweiter Abschnitt »Bezeichnung der Taktverhältnisse«. Der Modus minor speciell ist pag. 90 u. ff. behandelt.

PER M CAPITVLVM VNDECIMVM.

MANVS eſt breuis et utilis doctrina oſtendens compendioſe deductiones uocum muſicae.

Die Hand *ist eine kurze und nützliche Unterweisung, welche in gedrängter Weise die verschiedenen Verhältnisse der musikalischen Töne zu einander anzeigt.* (*Vergl. Anm. 3 zum Artikel* Acutae claues.)

MAXIMA eſt nota in modo maiori perfecto ualoris trium longarum et in imperfecto duarum.

Maxima *ist die Note, welche im Modus major perfectus drei Longen und im modus major imperfectus nur zwei gilt.* (*S. die Anm. 39 zum Artikel* Longa.)

MELODIA idem eſt quod armonia.

Melodie *ist dasselbe wie Harmonie.*

MELOS idem eſt quod armonia.

Melos *ist dasselbe wie Harmonie.*

MELVM idem eſt quod cantus.

Melum *ist dasselbe wie Gesang.*

MENSVRA eſt adaequatio uocum quantum ad pronunciationem.

Mensur *ist das Anpassen der verschiedenen Töne aneinander behufs des Vortrages.*

MI eſt tercia uox tono diſtans a ſecunda et ſemitonio a quarta.

Mi *ist die dritte Hexachordstufe, welche von der zweiten einen ganzen Ton und von der vierten einen halben entfernt ist.*

MI-LA eſt mutatio, quae fit in utroque e-la-mi ad deſcendendum de natura in b-durum et in utroque a-la-mi-re ad deſcendendum de b-molli in naturam.

Mi-la *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden e-la-mi geschieht, um hinabzusteigen vom natürlichen Hexachord in das harte, und auf den beiden a-la-mi-re um hinabzusteigen vom weichen in das natürliche.*

MINIMA eſt nota ualoris indiuidui.

Die Minima *ist eine Note von nicht mehr theilbarem Werthe.*

Anm. 40. Der Verfasser bezeichnet hier die Minima, unsere halbe Taktnote, als die kleinste vorkommende Note, obgleich schon zu seiner Zeit auch diese in zwei Semiminimae (unsere Viertelnoten) und selbst diese wieder in zwei Fusae (Achtelnoten) getheilt vorkommt.

MI-RE eſt mutatio, quae fit in utroque a-la-mi-re ad aſcendendum a b-molli in b-durum.

Mi-re *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden a-la-mi-re geschieht, um hinaufzusteigen vom weichen Hexachord in das harte.*

MISSA eſt cantus magnus, cui uerba Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus, et interdum caeterae partes a pluribus canendae ſupponuntur, quae ab aliis officium dicitur.

Die Messe *ist ein grosser Gesang, welchem die Worte Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus und Agnus dei und zuweilen auch noch andere Stücke, von mehreren Sängern vorzutragen, als Text untergelegt werden. Sie wird von anderen Officium genannt.*

MODVS eſt quantitas cantus ex certis longis maximam, aut breuibus longam reſpicientibus conſtituta. Eſt igitur duplex ſcilicet maior et minor.

Der Modus *ist eine Takteinrichtung eines Gesanges, bestehend entweder aus einer gewissen Anzahl Longae, die sich auf die Maxima, oder einer gewissen Anzahl Breves, die sich auf die Longa als ihr Ganzes beziehen. Er ist daher zweierlei major und minor.* (*S. die Anm.* 39 *zum Artikel* Longa.)

MODVS MAIOR eſt quantitas cantus ex certis longis maximam reſpicientibus conſtituta, qui ſubdiuiditur, nam alius eſt perfectus, alius imperfectus.

Der Modus major *ist eine Takteinrichtung des Gesanges, bestehend aus einer gewissen Anzahl Longae, die sich auf die Maxima als ihr Ganzes beziehen. Er wird wiederum eingetheilt; denn ein anderer ist der perfekte, ein anderer der imperfekte.*

MODVS (MAIOR) PERFECTVS eſt, dum tres longae pro una maxima numerantur.

Der perfekte Modus major *ist, wenn drei Longen auf eine Maxima gerechnet werden.*

MODVS uero MAIOR IMPERFECTVS eſt, dum duae tantum longae pro una maxima numerantur.

Der imperfekte Modus major *ist dagegen, wenn nur zwei Longen auf eine Maxima gerechnet werden.*

MODVS MINOR eſt quantitas cantus

Der Modus minor *ist eine Taktein-*

ex certis breuibus longam respicientibus constituta, qui etiam subdiuiditur, nam alius est modus minor perfectus, alius imperfectus.

richtung des Gesanges, bestehend aus einer gewissen Anzahl Breves, die sich auf die Longa als ihr Ganzes beziehen. Auch er wird wiederum eingetheilt; denn ein anderer ist der perfekte Modus minor, ein anderer der imperfekte.

MODVS MINOR PERFECTVS est dum tres breues pro una longa numerantur.

Der vollkommene Modus minor *ist, wenn drei Breves für eine Longa gerechnet werden.*

MODVS MINOR IMPERFECTVS est dum duae tantummodo breues pro una longa numerantur.

Der unvollkommene Modus minor *ist, wenn nur zwei Breves für eine Longa gerechnet werden.*

MOTETVM est cantus mediocris, cui uerba cuiusuis materiae sed frequentius diuinae supponuntur.

Eine Motette *ist ein Gesang von mäfsiger Länge, welchem Worte irgend welchen, gewöhnlich indess religiösen, Inhaltes untergelegt werden.*

MVLTIPLEX proportionum genus est, quo maior numerus ad minorem relatus illum in se plus quam semel continet, ut duo ad unum, tria ad i, quatuor ad unum.

Vielfach *heisst die Art der Verhältnisse, wodurch eine gröfsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere mehr als einmal in sich fasst, wie* 2 : 1, 3 : 1, 4 : 1.

MVLTIPLEX SVPERPARTICVLARE proportionum genus est, quo maior numerus ad minorem relatus illum in se totum plusquam semel continet, et eius insuper unam partem aliquotam, ut v ad ii, vii ad iii, nouem ad quatuor.

Multiplex superparticulare *heisst die Art der Verhältnisse, wodurch eine gröfsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere mehr als einmal ganz in sich fasst, und ausserdem noch einen aliquoten Theil derselben, wie* 5 : 2, 7 : 3, 9 : 4.

MVLTIPLEX SVPERPARTIENS proportionum genus est, quo maior numerus ad minorem relatus illum in se plusquam semel continet et eius insuper aliquas partes aliquotas facientes tamen unam partem aliquantam, ut sunt octo ad tria, xi ad iiii et xiiii ad v.

Multiplex superpartiens *heisst die Art der Verhältnisse, wodurch eine gröfsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere mehr als einmal in sich fasst, und ausserdem einige aliquote Theile derselben, welche zusammen irgend einen beliebigen anderen, (d. h. nicht aufgehenden) Theil derselben ausmachen, wie* 8 : 3, 11 : 4 *und* 14 : 5.

MVSICA est modulandi peritia cantu sonoque consistens. Et haec triplex est, scilicet Armonica, Organica ac etiam Rithmica.

Die Musik *ist die Kunst des Vortrags, bestehend aus Gesang und Ton. Und sie ist dreifach, Kunst des Gesanges, der Instrumente und des Rhythmus.*

MVSICA ARMONICA eſt illa, quae per uocem practicatur humanam.

Die harmonische Musik *ist die, welche durch die menschliche Stimme ausgeführt wird.*

MVSICA ORGANICA eſt illa, quae fit in inſtrumentis flatu ſonum cauſantibus.

Musica organica *ist die, welche auf Instrumenten, die den Ton durch den Wind hervorbringen, ausgeführt wird.*

MVSICA RITHMICA eſt illa, quae fit per inſtrumenta tactu ſonum reddentia.

Eine rhythmische Musik *ist eine solche, welche durch Instrumente, die ihren Ton durch Schlagen erhalten, hervorgebracht wird.*

MVSICVS eſt qui perpenſa ratione beneficio ſpeculationis canendi officium aſſumit. Hinc differentiam inter muſicum et cantorem quidam ſub tali metrorum ſerie poſuit. Verſus:

Muſicorum et cantorum magna eſt differentia,
Illi ſciunt ipſi dicunt, quae componit muſica,
Et qui dicit quod non ſapit reputatur beſtia.

Ein Musiker *ist ein solcher, der nach Ueberlegung der (musikalischen) Verhältnisse mit Hülfe der wissenschaftlichen Betrachtung das Geschäft des Singens übernimmt. Daher hat jemand den Unterschied zwischen einem Musiker und einem blofsen Sänger in folgende Reihe von Versen gebracht:*

Zwischen Musikern und Sängern herrscht ein grofser Unterschied,
Jene wissen und erklären, wie Gesang geschaffen wird,
Und wer was er nicht verstehet sagt, gilt für ein blofses Thier.

MVTATIO eſt unius uocis in aliam uariatio.

Mutatio *ist der Namenwechsel einer Stufe mit dem einer anderen.*

Anm. 41. Ueber Mutatio vergl. Anm. 33 zum Artikel *Fa-sol.* Deutlicher als die hier gegebene kurze Erklärung des *Johann Tinctoris* ist folgende aus einem kleinen handschriftlichen Tractat in meinem Besitz vom Jahre 1540, wo es fol. 13 so heisst: Mutatio est vocis unius in aliam eiusdem clavis sub eodem sono variatio. Mutatio fit in clavibus tantum duarum aut trium vocum; in b-fa-♮-mi autem non fit mutatio propter distantiam. Mutatio ist der Wechsel einer Hexachordstufe mit einer anderen desselben Schlüssels von gleicher Tonhöhe; dieser Wechsel geschieht nur auf den Schlüsseln, welche zwei oder drei Stufennamen haben. Auf b-fa-♮-mi findet aber keine Mutation statt, des Abstandes wegen, d. h. weil b und h nicht von gleicher Höhe sind, sondern *verschiedene* Töne bezeichnen.

PER N CAPITVLVM XII.

NATVRA eſt proprietas, per quam in omni loco, cuius clauis eſt c, ut cantatur, et ex illo caeterae uoces deducuntur.

Natur (*d. i. natürliches Hexachord*) *ist die Eigenthümlichkeit, wodurch an jeder Stelle (des Tonsystems), deren Schlüssel c ist, die Sylbe ut gesungen wird, von welcher alsdann die anderen Stufen abgeleitet werden.*

NEOMA eſt cantus fini uerborum ſine uerbis annexus.

Neuma *ist ein Gesang, welcher dem Ende der Worte ohne Worte angehängt wird.*

NOTA eſt ſignum uocis certi uel incerti ualoris.

Note *ist das Zeichen für einen Ton von bestimmtem oder unbestimmtem Zeitwerth.*

PER O CAPITVLVM XIII.

OCTAVA idem eſt quod diapaſon aut dupla coniunctio et concordantia. Vnde ſecundum haec duo ſignificata eam ut diapaſon diffinies.

Octave *ist dasselbe wie Diapason, oder eine Verbindung und eine Consonanz im Verhältniss des Doppelten. Daher wird man sie diesen beiden Bedeutungen gemäſs wie Diapason erklären.*

OFFICIVM idem eſt quod miſſa ſecundum hiſpalos.

Officium *ist dasselbe wie Messe, nach dem Gebrauch derer in Sevilla.*

PER P CAPITVLVM XIIII.

PAVSA eſt taciturnitatis ſignum ſecundum quantitatem notae cui appropriatur fiendae.

Eine Pause *ist ein Zeichen für das Stillschweigen, welches gemäſs dem Zeitwerthe der Note, zu der es gehört, stattfinden muss.*

PERFECTIO equiuocum eſt ad duo. Nam notae in ſua perfectione permanentiam, et totius cantus aut particularum ipſius concluſionem deſignat. Vnde pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Perfectio *bedeutet zweierlei, denn es bezeichnet das Bleiben der Note in ihrer Dreizeitigkeit und den Schluss des ganzen Gesanges oder einzelner Theile desselben. Der ersten Bedeutung gemäſs wird sie daher so erklärt:*

PERFECTIO eſt qualiter nota maneat perfecta oſtenſio. Et pro ſecundo ſic:

Die Perfectio *ist die Angabe, wie eine Note perfekt oder dreitheilig bleibt. Und der zweiten gemäſs so:*

PERFECTIO eſt totius cantus aut particularum ipſius perfectionis cognitio.

Perfectio *ist das Zeichen für den Schluss des ganzen Gesanges oder einzelner Theile desselben.*

PROLATIO eſt quantitas cantus ex certis minimis ſemibreuem reſpicientibus constituta. Quae quidem duplex eſt, ſcilicet maior et minor.

Die Prolatio *ist eine Takteinrichtung des Gesanges, bestehend aus einer gewissen Anzahl Minimen, die sich auf die Brevis als ihr Ganzes beziehen. Und zwar ist sie zwiefach, nämlich major und minor.*

Anm. 42. In Anm. 39 zum Artikel Longa habe ich über die verschiedenen Arten der Mensur, den Modus major, Modus minor, das Tempus

und auch über die Prolatio gesprochen. Hier ist nur noch zu bemerken, dass man für prolatio perfecta gewöhnlich prolatio major, und ebenso für prolatio imperfecta prolatio minor sagt. S. MENSURALNOTEN, pag. 73.

PROLATIO maior eſt dum in aliquo cantu tres minimae pro una ſemibreui numerantur.

Die Prolatio major *ist, wenn in einem Gesange drei Minimen für eine Semibrevis gerechnet werden.*

PROLATIO MINOR eſt dum in aliquo cantu duae tantum minimae pro una ſemibreui numerantur.

Die Prolatio minor *ist, wenn in einem Gesange nur zwei Minimen auf eine Semibrevis gerechnet werden.*

PRONVNCIATIO eſt uenuſta uocis emiſſio.

Vortrag *ist die schöne Hervorbringung des Tones.*

PROPORTIO eſt duorum numerorum adinuicem habitudo, et haec eſt duplex, ſcilicet equalitatis et inequalitatis.

Proportio *ist das gegenseitige Verhältniss zweier Zahlen zu einander, und dies ist doppelt, nämlich das der Gleichheit und das der Ungleichheit.*

PROPORTIO EQVALITATIS eſt quae ex equalibus numeris conficitur, ut duo ad duo, iii ad iii et iiii ad iiii.

Ein Verhältniss *der Gleichheit ist ein solches, das aus gleichen Zahlen besteht, wie* 2 : 2, 3 : 3 *und* 4 : 4.

PROPORCIO INEQVALITATIS eſt quae ex inequalibus numeris fit, ut duo ad unum, iii ad duo, et caetera. Et hic aduerte, quae in praeſenti diffinitorio genera proportionum cum quibuſdam ſpeciebus ſuis diffiniui. Si uero plures habere cupias, in noſtro proportionali muſices inuenies illas.

Ein Verhältniss der Ungleichheit *ist ein solches, welches aus ungleichen Zahlen besteht, wie* 2 : 1, 3 : 2, *u. s. w. Und hierbei merke die Arten der Verhältnisse, die ich nebst einigen Unterarten in gegenwärtigem Definitorium erläutert habe. Wenn du aber mehrere zu haben wünschest, so wirst du sie in unserem Proportionale musices finden.*

Anm. 43. Das hier angeführte Werk *Proportionale musices* ist eine von den ungedruckten Schriften des Verfassers. In der Einleitung habe ich es unter No. 7 aufgeführt.

PROPRIETAS eſt propria quaedam uocum producendarum qualitas.

Die Proprietas *ist eine gewisse eigenthümliche Art, die Töne hervorzubringen.*

Anm. 44. Mit dem Worte proprietas bezeichneten die mittelalterlichen Musiker die verschiedenartigsten Dinge. *Franco von Coeln* und später *Gafurius* und andere theilen z. B. die Ligaturen der Mensuralnotation in drei Classen, in solche cum proprietate, solche sine proprietate und solche cum opposita proprietate (vergl. MENSURALNOTEN, pag. 11—13). Was Tinctoris in diesem Artikel darunter versteht, ist mir nicht klar.

PVNCTVS eſt ſignum augmentationis aut diuiſionis aut perfectionis, et hoc ſi alicui notae adiungatur. Si uero in circulo aut ſemicirculo a parte dextra aperto ponatur, ſignificat quod prolatio maior eſt. Et ſi in ſemicirculo ab inferiori parte aperto ponatur, moram generaliter fiendam in illa nota ſupra quam conſtituitur deſignat, qui punctus organi uulgariter dicitur.

Der Punkt *ist ein Zeichen für die Augmentatio, für die Divisio und für die Perfectio, und zwar, wenn er mit einer Note in Verbindung steht. Wenn er aber in den Kreis, oder in den nach rechts geöffneten Halbkreis eingetragen wird, so ist er das Zeichen für die Prolatio major. Und wenn er in einen nach unten geöffneten Halbkreis gesetzt wird, so bezeichnet er einen Halt, welcher gemeinschaftlich (d. i. von allen Stimmen) auf der Note, über welche er gesetzt wird, gemacht werden muss. Dieser Punkt wird gewöhnlich Orgelpunkt genannt.*

Anm. 45. Ueber die Bedeutungen, welche der bei einer Note stehende Punkt haben kann, ist bereits oben gesprochen: Ueber den Punkt der Augmentatio (oder wie ihn andere nennen, der Additio) s. Anm. 9; über den Punkt der Divisio s. Anm. 30. Der Punkt der Perfectio ist keine besondere Art; es ist ein Punkt der Augmentatio in einer perfekten Taktart. In der Benennung der Punkte weichen die verschiedenen Schriftsteller oft sehr von einander ab, was aber für die Sache selbst sehr gleichgültig ist. Vergl. MENSURALNOTEN, pag. 24.

Der Ausdruck Prolatio ist schon in den Anm. 39 und 42 zur Sprache gekommen. Die gröſsere oder perfekte Prolatio wurde durch einen in das Tempuszeichen eingeschriebenen Punkt bezeichnet, in dieser Weise ⊙, ☾. Unter dem ersten Zeichen, dem Signum temporis perfecti cum prolatione majore bedeutete der ganze Kreis, dass die Brevis drei Semibreves, und der Punkt, dass die Semibrevis drei Minimae galt, also die Brevis = 9 Minimae. Unter dem zweiten, dem Signum temporis imperfecti cum prolatione majore enthielt durch den halben Kreis die Brevis zwei Semibreves, durch den Punkt aber die Semibrevis drei Minimae, die Brevis also = 6 Minimae. — Für die imperfekte oder kleinere Prolatio hatte man kein besonderes Zeichen, sie verstand sich immer von selbst, wenn die major nicht angegeben war.

Der Punkt in einem nach unten geöffneten Halbkreise 𝄐 ist noch heutzutage das Zeichen für einen Halt oder eine Fermate. Der Ausdruck Orgelpunkt bedeutet bei uns bekanntlich etwas ganz anderes.

PER Q CAPITVLVM XV.

QVADRVPLA eſt proportio, qua maior numerus ad minorem relatus illum in ſe quater preciſe continet ut iiii ad unum et octo ad duo.

Quadrupla *heisst das Verhältniss, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere genau viermal in sich fasst, wie* 4 : 1 *und* 8 : 2.

QVADRVPLA SEXQVIALTERA eſt

Quadrupla sesquialtera *heisst das*

proportio, qua maior numerus ad minorem relatus illum in se quater continet, et eius insuper partem aliquotam ut ix ad ii et xviii ad iiii.

Verhältniss, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere viermal in sich fasst und ausserdem einen aliquoten Theil derselben, wie 9 : 2 *und* 18 : 4.

QVADRVPLA SVPERBIPARTIENS est proportio, qua maior numerus ad minorem relatus illum in se quater continet et eius insuper duas partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut xiiii ad tria et xxii ad quinque.

Quadrupla superbipartiens *heisst das Verhältniss, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere viermal in sich fasst und ausserdem zwei aliquote Theile derselben, welche zusammen irgend einen beliebigen anderen (d. h. nicht aufgehenden) Theil ausmachen, wie* 14 : 3 *und* 22 : 5.

QVANTITAS est secundum quam quantus sit cantus intelligitur.

Die Quantität *ist das, dem gemäſs man einsieht, wie groſs ein Gesang ist.*

QVARTA idem est quod diatessaron coniunctio et concordantia. Hinc secundum haec duo significata sicut diatessaron diffinitur.

Quarte *ist dasselbe wie Diatessaron, eine Verbindung und eine Consonanz. Hiernach wird sie in ihren beiden Bedeutungen wie Diatessaron erklärt.*

QVINTA idem est quod diapenthe concordantiam et coniunctionem importans. Igitur sicut diapenthe quo ad haec duo significata diffinietur.

Quinte *ist dasselbe wie Diapente, eine Consonanz und eine Verbindung. Sie wird daher in Bezug auf diese beiden Bedeutungen wie Diapente erklärt.*

PER R CAPITVLVM XVI.

RE est secunda uox tono distans a prima totidem uero a tercia.

Re *ist die zweite Hexachordstufe, welche um einen ganzen Ton von der ersten entfernt ist und ebensoviel von der dritten.*

REDVCTIO est unius aut plurium notarum cum maioribus, quas imperficiunt aut cum sociis annumeratio.

Reductio *ist die Anfügung einer oder mehrerer Noten an gröſsere, welche sie alsdann imperfekt machen, oder auch an gleiche.*

REGVLA idem est quod linea.

Regel *ist dasselbe wie Linie.*

RE-LA est mutatio, quae sit in utroque a-la-mi-re ad descendendum de b-duro in naturam, et in d-la-sol-re ad descendendum de natura in b-molle.

Re-la *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden a-la-mi-re geschieht, um hinabzusteigen vom harten Hexachord in das weiche, und auf d-la-sol-re um hinabzusteigen vom natürlichen in das weiche.*

RE-MI est mutatio, quae sit in utroque a-la-mi-re ad ascendendum de b-quadro in b-molle.

Re-mi *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden a-la-mi-re geschieht, um hinabzusteigen vom harten Hexachord in das weiche.*

Anm. 46. Das hier stehende ad ascendendum muss ad descendendum heissen, und ebenso das b-quadro b-duro. S. den Schluss der längeren Anmerkung 33.

RES FACTA idem eſt quod cantus compoſitus.

Res facta *ist dasselbe wie Cantus compositus, also ein mehrstimmiger Gesang.*

RE-SOL eſt mutatio, quae fit in d-ſol-re et in d-la-ſol-re, ad deſcendendum de natura in b-durum, et in utroque g-ſol-re-ut ad deſcendendum de b-molli in naturam.

Re-sol *ist der Namenwechsel, welcher auf d-sol-re und d-la-sol-re geschieht, um hinabzusteigen vom natürlichen Hexachord in das harte, und auf den beiden g-sol-re-ut, um hinabzusteigen vom weichen in das natürliche.*

RESVMPTIO eſt cantus finiti ut pertinet replicatio.

Resumptio *ist eine gehörige Wiederholung eines zu Ende geführten Gesanges.*

RE-VT eſt mutatio, quae fit in utroque g-ſol-re-ut ad aſcendendum a b-molli in b-durum.

Re-ut *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden g-sol-re-ut geschieht, um hinaufzusteigen vom weichen Hexachord in das harte.*

PER S CAPITVLVM XVII.

SECVNDA equiuocatur ad duo, ſcilicet ad diſcordiam et coniunctionem. Vnde pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Secunde *bedeutet zweierlei, nämlich eine Dissonanz und eine Verbindung; daher wird sie der ersten Bedeutung gemäſs so erklärt:*

SECVNDA eſt diſcordantia ex mixtura duarum uocum tono, uel ſemitonio, ab inuicem diſtantium effecta. Et pro ſecundo ſic:

Die Secunde *ist eine Dissonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die um einen Ton oder einen Halbton von einander entfernt sind. Und der zweiten gemäſs so:*

SECVNDA eſt coniuntio ex diſtantia unius toni uel ſemitonii conſtituta.

Die Secunde *ist eine Verbindung, welche aus der Entfernung eines ganzen oder eines halben Tones besteht.*

SEMIBREVIS eſt nota in prolatione maiori ualoris trium minimarum et in minori duarum.

Semibrevis *ist die Note, welche in der prolatio major drei Minimae und in der prolatio minor nur zwei solche gilt.* (*s. Anm. 39 und 42.*)

SEMITONIVM duo ſignificat, ſcilicet diſcordantiam et coniunctionem. Hinc pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Semitonium *oder Halbton bezeichnet zweierlei, nämlich eine Dissonanz und eine Verbindung. Der ersten Bedeutung gemäſs wird er so erklärt:*

SEMITONIVM eſt diſcordantia ex mixtura duarum uocum, duabus aut

Semitonium *ist eine Dissonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die zwei oder drei Dië-*

tribus diesibus abinuicem distantium effecta. Et pro secundo sic:

SEMITONIVM est coniunctio ex distantia duarum aut trium diesium constituta. Et ita collige duplex esse semitonium, scilicet maius et minus.

SEMITONIVM MAIVS est illud, quod ex tribus diesibus constat, ut de mi in b-fa-♮-mi usque ad fa in eodem loco, quod a pluribus apothome seu semitonium diatonicum appellatur.

SEMITONIVM MINVS est illud, quod ex duabus diesibus tantummodo constat, ut de mi in a-la-mi-re usque ad fa in b-fa-♮-mi, quod a Platone lima, ab aliis semitonium Enarmonicum appellatur. Est et aliud semitonium, quod Cromaticum dicitur: fit autem dum canendo aliqua uox ad pulcritudinem pronunciationis sustinetur. Quotienscunque uero semitonium per se scriptum inuenitur aut dicitur, minus esse intelligitur.

sen von einander entfernt sind. Und der zweiten gemäſs so:
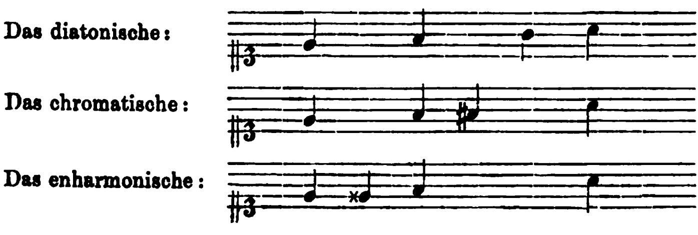
Semitonium *oder Halbton ist eine Verbindung, die aus der Entfernung von zwei oder drei Diësen besteht. Und hieraus schliesse, dass es zweierlei Halbtöne, nämlich den groſsen und den kleinen, giebt.*

Ein groſser halber Ton *ist der, welcher aus drei Diësen besteht, wie vom mi im b-fa-♮-mi zum fa derselben Stelle; derselbe wird von vielen Apotome oder diatonischer Halbton genannt.*

Ein kleiner halber Ton *ist der, welcher nur aus zwei Diësen besteht, wie vom mi im a-la-mi-re zum fa des b-fa-♮-mi, welcher vom Plato Limma, von anderen enharmonischer Halbton genannt wird. Und es giebt noch einen anderen Halbton, welcher der chromatische genannt wird: er entsteht aber, wenn die Stimme beim Singen der Schönheit im Vortrag wegen zurückgehalten wird. So oft aber blos halber Ton geschrieben oder gesagt wird, so ist der kleinere gemeint.*

Anm. 47. Dass das hier angegebene Verhältniss des kleinen Halbtons zum groſsen mit 2 : 3 unrichtig ist, ist in der Anmerkung 6 zum Artikel Apotome gesagt. Eine andere groſse Schwierigkeit macht, dass, während es doch nur eben diese zweierlei Halbtöne giebt, hier von dreierlei gesprochen wird, einem diatonischen, chromatischen und enharmonischen.

Die Griechen bezeichneten mit diesen Ausdrücken ihre dreierlei Eintheilungen des Tetrachordes (der Quarte), die sie Geschlechter nannten. Beim enharmonischen Geschlecht kam der Viertelton, die Diesis, d. i. die Hälfte des kleinen Halbtones oder Limma vor. Bezeichnen wir die Erhöhung um eine solche Diesis durch ×, so waren die drei Geschlechter diese:



Wollte man nun diese Ausdrücke auf die doch nur zweierlei Halbtöne anwenden, so könnte man den kleinen mit vollem Rechte diatonisch nennen, da im Diatonischen nur *dieser* vorkommt; auch allenfalls enharmonisch, da im Enharmonischen nur er (freilich in zwei Hälften getheilt) vorkommt; den grofsen dagegen chromatisch, da ein solcher, f-fis, nur im Chromatischen vorkommt. Warum aber der grofse Halbton (b-h) diatonisch genannt wird, ist nicht einzusehen. Wenn dann vom chromatischen Halbton gesagt wird, dass er Behufs der Schönheit des Vortrags zurückgehalten wird (sustinetur) so könnte dies allenfalls den Sinn haben, dass man einer gewissen Weichheit in der Melodie wegen statt des gewöhnlichen Ganges e-f-g das g zurück- d. h. tiefer halte und fis dafür nehme. Ich gestehe, dass ich statt dieser gezwungenen Erklärung der dunkelen Stelle nichts besseres weiss.

SEMIDITONVS eſt equiuocum ad duo, ſcilicet ad concordantiam et coniunctionem. Vnde pro primo ſignificato ſic diffinitur:

Kleine Terz *bedeutet zweierlei, nämlich eine Consonanz und eine Verbindung. Der ersten Bedeutung gemäſs wird sie daher so erklärt:*

SEMIDITONVS eſt concordantia ex mixtura duarum uocum tono et ſemitonio abinuicem diſtantium effecta. Et pro ſecundo ſic:

Die kleine Terz *ist eine Consonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die um einen Ton und einen Halbton von einander entfernt sind. Der zweiten gemäſs so:*

SEMIDITONVS eſt coniunctio ex diſtantia unius toni et ſemitonii conſtituta.

Die kleine Terz *ist eine Verbindung, welche aus der Entfernung eines ganzen und eines halben Tones besteht.*

SEMICIRCVLVS idem eſt quod circulus imperfectus.

Halbkreis *ist dasselbe wie unvollkommener Kreis.*

SEPTIMA PERFECTA idem eſt quod diapenthe cum ditono.

Die vollkommene oder grofse Septime *ist dasselbe wie Diapente cum ditono.*

SEPTIMA IMPERFECTA idem eſt quod diapenthe cum ſemiditono.

Die unvollkommene oder kleine Septime *ist dasselbe wie Diapente cum semiditono.*

SEXQVIALTERA idem eſt quod diapenthe aut emiolia proportio. Vnde ſecundum hoc ſignificatum ſicut illa diffinitur.

Sesquialtera *ist dasselbe wie Quinte oder das Verhältniss Emiolia*, 2 : 3. *Daher wird sie dieser Bedeutung gemäſs wie jene erklärt.*

SEXQVITERCIA idem eſt quod diateſſaron aut epitritus proportio. Hinc inſtar ipſorum quo ad id ſignificatum diffinienda eſt.

Sesquitertia *ist dasselbe wie Quarte oder das Verhältniss Epitritus*, 3 : 4. *Daher wird sie, was die Bedeutung betrifft, gleich diesen zu erklären sein.*

SEXQVIQVARTA eſt proportio, qua maior numerus ad minorem relatus

Sesquiquarta *heisst das Verhältniss, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer*

illum in se totum continet et insuper eius quartam partem aliquotam ut v ad iiii et x ad viii.

kleineren verglichen letztere ganz in sich fasst und ausserdem den vierten aliquoten derselben, wie 5 : 4 *und* 10 : 8.

SEXTA PERFECTA idem est quod diapenthe cum tono.

Die vollkommene oder grofse Sexte *ist dasselbe wie Diapente cum tono.*

SEXTA IMPERFECTA idem est quod diapenthe cum semitonio.

Die unvollkommene oder kleine Sexte *ist dasselbe wie Diapente cum semitonio.*

SINCOPA est alicuius notae interposita maiore per partes diuisio.

Syncope *ist die Theilung einer Note in Theile, innerhalb derer ein gröſserer ist.*

Anm. 48. Syncope war zu des *Johann Tinctoris* Zeiten dasselbe, was wir heutzutage darunter verstehen, nämlich eine Note, welche auf der schlechten Zeit beginnt und in die folgende gute hinübergehalten wird. Sehr gut und deutlich ist die Definition die uns *Sebald Heyden* in seinem Buche de arte canendi, Nürnberg 1540, pag. 109 von derselben giebt: Syncopatio vulgo dicitur, quoties semibrevium notularum quantitas aequabilitate tactuum aliquandiu quasi obstrepit et contravenit. Syncopatio wird allgemein genannt, so oft das Maafs der semibreven Noten dem gleichmäfsigen Gange der Takte eine Zeit hindurch gleichsam entgegenstrebt und zuwidergeht. Die Erklärung des *Johann Tinctoris* ist dagegen dunkel, und ich kann mir die Theilung der Note, von welcher er spricht, nicht anders vorstellen als so:



hierdurch würde dann die in der Mitte stehende halbe Note eine Syncope zu nennen sein. Ebenso undeutlich ist die Erklärung Glareans, Dodecachordon pag. 213: Syncopen vocant, quoties notulae minores per majores separatae ad sese invicem reducuntur: Syncope nennt man, so oft kleinere Noten durch gröſsere von einander getrennt gegenseitig auf sich zurückgeführt werden.

SOL est quinta uox tono distans a quarta totidemque ab ultima.

Sol *ist die fünfte Hexachordstufe, welche von der vierten und ebenso von der letzten einen ganzen Ton entfernt steht.*

SOL-FA est mutatio, quae fit in c-sol-fa-ut et in c-sol-fa ad descendendum de b-molli in b-durum.

Sol-fa *ist der Namenwechsel, welcher auf dem c-sol-fa-ut und auf dem c-sol-fa geschieht, um hinabzusteigen vom weichen Hexachord in das harte.*

SOLFISATIO est cantando uocum per sua nomina expressio.

Solfisation *ist das Nennen der Hexachordstufen bei ihrem Namen während des Singens.*

SOL-LA est mutatio, quae fit in d-la-sol-re et in d-la-sol ad descendendum de b-duro in b-molle.

Sol-la *ist der Namenwechsel, welcher geschieht auf d-la-sol-re und d-la-sol, um hinabzusteigen vom harten Hexachord in das weiche.*

SOL-RE eſt mutatio, quae fit in d-ſol-re et in d-la-ſol-re ad deſcendendum de b-duro in naturam et in utroque g-ſol-re-ut ad aſcendendum a natura in b-molle.

Sol-re *ist der Namenwechsel, welcher auf dem d-sol-re und dem d-la-sol-re geschieht, um hinabzusteigen vom harten Hexachord in das natürliche, und auf den beiden g-sol-re-ut um hinaufzusteigen vom natürlichen in das weiche.*

SOL-VT eſt mutatio, quae fit in utroque g-ſol-re-ut ad aſcendendum a natura in b-durum et in c-ſol-fa-ut ad aſcendendum de b-molli in naturam.

Sol-ut *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden g-sol-re-ut geschieht, um hinaufzusteigen vom natürlichen Hexachord in das harte, und auf c-sol-fa-ut, um hinaufzusteigen vom weichen in das natürliche.*

SONITOR eſt qui inſtrumento artificiali ſiue organico ſiue rithmico muſicam exercet.

Ein Spieler *ist der, welcher auf einem künstlichen, sei es einem Blase- oder einem rhythmischen Instrument, eine Musik ausübt.*

SONVS eſt quicquid proprie et per ſe ab auditu percipitur.

Ein Ton *oder ein Klang ist das, was in seiner Eigenthümlichkeit und an und für sich vom Gehör aufgefasst wird.*

SPACIVM eſt locus ſupra uel infra lineam relictus.

Zwischenraum *heisst die oberhalb oder unterhalb einer Linie belegene Stelle im Liniensystem.*

STEMA eſt dimidium comatis.

Stemma *ist die Hälfte des Kommas.*

Anm. 49. Da das Komma der Unterschied des Limma und der Apotome ist, so ist, wenn man den ganzen Ton in zwei *genaue* Hälften theilt, eine solche Hälfte um ein halbes Komma gröſser als das Limma und um ebensoviel kleiner als die Apotome. Dieses kleine Intervall, welches der Verfasser hier Stemma nennt, hieſs bei den Griechen Schisma. S. Boëthius de Musica III, 8.

SVBDVPLA eſt proportio, qua minor numerus ad maiorem relatus in illo bis preciſe continetur, ut unum ad duo.

Subdupla *ist das Verhältniss, wodurch eine kleinere Zahl mit einer gröſseren verglichen in letzterer genau zweimal enthalten ist, wie* 1 : 2.

SVBMVLTIPLEX proportionum genus eſt, quo minor numerus ad maiorem relatus in illo multipliciter preciſe continetur, ut unum ad duo, et i ad iii.

Submultiplex *heisst die Art von Verhältnissen, wodurch eine kleinere Zahl mit einer gröſseren verglichen, in letzterer genau mehrere Male enthalten ist, wie* 1 : 2, 1 : 3.

SVPERACVTA LOCA ET SVPERACVTE VOCES ſunt ille et illa, quae ab a-la-mi-re ſuperiori uſque ad e-la incluſiue in manu continentur.

Die höchsten Stellen oder Stufen *sind diejenigen, welche vom höheren a-la-mi-re bis zum e-la einschliesslich auf der Hand enthalten sind.*

SVPERBIPARTIENS eſt proportio,

Superbipartiens *ist das Verhältniss,*

qua maior numerus ad minorem relatus illum in ſe totum continet et inſuper duas eius partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut v ad iii.

wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere in sich ganz enthält, und ausserdem noch zwei aliquote Theile derselben, welche irgend einen anderen nicht aufgehenden Theil derselben bilden, wie 5 : 3.

SVPERPARTICVLARE proportionum genus eſt, quo maior numerus ad minorem relatus illum in ſe totum continet et eius aliquam partem aliquotam, ut iii ad ii et iiii ad iii.

Superparticulare *heisst die Art von Verhältnissen, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere in sich ganz enthält und ausserdem irgend einen aliquoten Theil derselben, wie 3 : 2 und 4 : 3.*

SVPERPARTIENS proportionum genus eſt, quo maior numerus ad minorem relatus illum in ſe totum continet et eius inſuper aliquas partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut quinque ad tria et vii ad v.

Superpartiens *heisst die Art von Verhältnissen, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen letztere in sich ganz enthält und auſserdem einige aliquote Theile derselben, welche zusammen irgend einen anderen nicht aufgehenden Theil derselhen ausmachen, wie 5 : 3 und 7 : 5.*

SVPPOSITIO eſt aliquorum corporum, ut uoces loco notarum ſignificent, introductio.

Suppositio *ist der Gebrauch gewisser Gegenstände, damit sie an Stelle der Noten die Töne bezeichnen.*

Anm. 50. Vielleicht versteht der Verfasser hierunter die Buchstabentabulatur (vielleicht sogar die Lautentabulatur) die schon zu seiner Zeit im Gebrauch waren; ich weiss wenigstens nicht, was er sonst für Gegenstände meinen könnte, die man an Stelle der Noten setzen soll.

SVPREMVM eſt illa pars cantus compoſiti, quae altitudine caeteras excedit.

Supremum *oder Soprano wird diejenige Stimme eines mehrstimmigen Gesanges genannt, welche die übrigen in der Höhe übertrifft.*

PER T CAPITVLVM XVIII.

T eſt littera, quae per ſe ad aliquam partem cantus poſita tenorem inſtitutione ſignificat, quae quidem ſi prima ſit mei cognominis, quod Tinctoris eſt, mihi non dedecori uenit, quum et nomen domini ineffabile Tetragramaton ab ea ſumat exordium.

T *ist der Buchstabe, welcher allein zu irgend einer Stimme des Gesanges gesetzt den Tenor bezeichnet. Dieser, als der erste meines Namens, welcher Tinctoris ist, gereicht mir nicht zur Schande, da auch der aus vier Buchstaben bestehende unaussprechliche Name des Herrn ihn zum Anfangsbuchstaben hat.*

Anm. 51. Wahrscheinlich meint er das griechische Wort Theos, *Θεός*, wo das Th als ein Buchstabe gerechnet wird.

TALEA est idemtitas particularum in una et eadem parte cantus existentium quoad nomen locum et ualorem notarum et pausarum suarum.

Talea *ist die Gleichheit der in einem und demselben Theile eines Gesanges vorhandenen Theile, in Betreff des Namens, der Stelle und des Werthes ihrer Noten und Pausen.*

TEMPVS est quantitas cantus ex certis semibreuibus breuem respicientibus constituta, quod quidem duplex est, scilicet perfectum et imperfectum.

Das Tempus *ist eine Takteinrichtung des Gesanges, bestehend aus einer Anzahl Semibreves, die sich auf die Brevis als ihr Ganzes beziehen. Dasselbe ist zweierlei, nämlich vollkommen und unvollkommen.*

TEMPVS PERFECTVM est dum in aliquo cantu tres semibreues pro una breui numerantur.

Das vollkommene Tempus *ist, wenn in einem Gesange drei Semibreves für eine Brevis gerechnet werden.*

TEMPVS IMPERFECTVM est dum in aliquo cantu duae semibreues tantum pro una breui numerantur.

Das unvollkommene Tempus *ist, wenn in einem Gesange nur zwei Semibreves für eine Brevis gerechnet werden.*

TENOR est cuiusque cantus compositi fundamentum relationis.

Tenor *ist die Grundlage oder das Fundament der Verhältnisse (der Stimmen zu einander) eines jeden mehrstimmigen Gesanges.*

TENORISTA est ille, qui tenorem canit.

Ein Tenorist *ist der, welcher den Tenor singt.*

TERTIA PERFECTA idem est quod ditonus.

Die vollkommene (*d. h. grosse*) Terz *ist dasselbe wie Ditonus.*

TERTIA IMPERFECTA idem est quod semiditonus.

Die unvollkommene (*d. h. kleine*) Terz *ist dasselbe wie Semiditonus.*

TESIS est uocum depositio.

Thesis *ist die Senkung der Stimme.*

TONVS equiuocum est ad quatuor, nam significat coniunctionem, discordantiam, intonationem et tropum. Hinc pro primo significato sic diffinitur:

Ton *bezeichnet viererlei, nämlich eine Verbindung, eine Dissonanz, eine Intonation und einen Tropus (oder Tonart). Der ersten Bedeutung gemäss wird er so erklärt:*

TONVS est coniunctio ex distantia quinque diesum constituta. Et pro secundo sic:

Der ganze Ton *ist eine Verbindung aus dem Abstande von fünf Diësen bestehend. Und der zweiten gemäss so:*

TONVS est concordantia ex mixtura duarum uocum quinque diesibus abinuicem distantium effecta. Et pro tercio sic:

Der ganze Ton *ist eine Dissonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, die um fünf Diësen von einander entfernt sind. Und der dritten gemäss so:*

Anm. 52. Im Text steht hier Tonus est concordantia, ein Druckfehler, dessen Erwähnung kaum nöthig wäre, da es oben heisst:

tonus equivocum est ad quatuor, nam significat conjunctionem, *discordantiam* etc.

TONVS eſt cantus intonatio. Et pro quarto ſic:

Der Ton *ist das Anstimmen oder die Intonation eines Gesanges. Und der vierten gemäſs so:*

TONVS eſt tropus, per quem omnis cantus debite componitur. Huius autem ſignificati octo ſunt toni.

Ton *ist die Tonart, durch welche ein jeder Gesang regelrecht componirt wird. Von dieser Bedeutung aber giebt es acht Töne.*

TONVS PRIMVS eſt ille, qui ex primis ſpeciebus diapenthe et diateſſaron formatus, poteſt a ſuo fine diapaſon aſcendere ac ditonum (vel ſemiditonum) deſcendere, qui ab antiquis auctenticus protus appellatus eſt.

Der erste Ton *ist der, welcher aus der ersten Gattung der Quinte und der ersten der Quarte gebildet ist; er kann von seinem Ende eine Octave aufwärts und eine groſse* (oder kleine) *Terz abwärts steigen. Von den Alten wurde er der erste authentische genannt.*

TONVS SECVNDVS eſt ille, qui ex primis ſpeciebus diapenthe et diateſſaron formatus, poteſt a ſuo fine diapenthe cum ditono aut cum ſemiditono aſcendere (ac diateſſaron deſcendere) qui plagalis aut ſubiugalis aut collateralis auctentici Prothi ab antiquis dicitur.

Der zweite Ton *ist der, welcher aus der ersten Art der Quinte und der ersten der Quarte gebildet ist; er kann von seinem Ende eine groſse oder kleine Septime aufwärts* (und eine Quarte abwärts) *steigen. Von den Alten wurde er der plagiale oder untergeordnete oder beigegebene des ersten authentischen genannt.*

Anm. 53. *Johann Tinctoris* erläutert hier die acht Kirchentöne als aus den verschiedenen Arten der Quinte und Quarte zusammengesetzt, eine Theorie, die wir bei anderen mittelalterlichen Schriftstellern, Marchettus von Padua u. a. ebenfalls finden. Von der Quinte giebt es nach der Lage ihres Halbtones vier Arten, nämlich

1) d - ef - g - a,
2) ef - g - a - h,
3) f - g - a - hc,
4) g - a - hc - d.

Die erste und vierte kommt zweimal in der diatonischen Scala vor; von der ersten Art ist auch noch die Quinte a-hc-d-e und von der vierten die Quinte c-d-ef-g. Von der Quarte giebt es drei Arten, von denen jede zweimal vorkommt, nämlich

1) a - hc - d   d - ef - g
2) hc - d - e   ef - g - a
3) c - d - ef.   g - a - hc.

Finis oder Ende eines Tones heisst das, was wir heutzutage Grundton oder Tonica nennen, also die erste Stufe der Tonart. Weiter unten in dem Artikel Tonus regularis sagt *Johann Tinctoris*, dass eine jede Tonart bei regelmäſsiger Behandlung mit einem bestimmten Ton als Finis schliessen müsse, dieser Ton ist

für die erste und zweite Tonart . . d
für die dritte und vierte . . . . e
für die fünfte und sechste . . . . f
und für die siebente und achte . . g..

Der Grundton der ersten Tonart ist also d. Nach der obigen Definition besteht er aus der ersten Art der Quinte und der ersten Art der Quarte:

Quinte Quarte.
d - ef - g - a - hc - d.

Bei dem zweiten Tone werden uns dieselben Bestandtheile und derselbe Grundton angegeben; der Verfasser hätte hier aber besser gethan, die Quarte vor der Quinte zu nennen, nämlich so:

Quarte Quinte.
a - hc - d - ef - g - a.

Denn der erste Ton ist authentisch d. h. sein Umfang wird durch den Grundton und seine höhere Octave begränzt, während der zweite der dem ersten beigegebene oder untergeordnete, plagialisch, heisst. Dem Wesen nach ist er nichts anderes als der erste, denn er hat denselben Grundton; eine Melodie in ihm hat aber einen anderen Umfang d. h. sie bewegt sich zwischen Dominante und Dominante, so dass der Grundton in der Mitte des Umfanges zu stehen kommt.

Ebenso ist es in den folgenden Tönen oder besser Tonarten. Die dritte und vierte endigen mit e und bestehen aus der zweiten Art der Quinte und der zweiten Art der Quarte. Die erstere derselben, nämlich die dritte ist authentisch:

Quinte Quarte.
ef - g - a - hc - d - e.

Die andere, die vierte, dagegen plagialisch, mit dem Grundton in der Mitte:

Quarte Quinte.
hc - d - ef - g - a - h.

Die fünfte und sechste Tonart endigen mit f und bestehen aus der dritten Art der Quinte und der dritten Art der Quarte. Die erstere, die fünfte, ist authentisch, die andere, die sechste, plagialisch:

5) f - g - a - hc - d - ef.
6) c - d - ef - g - a - hc.

Die siebente und achte Tonart endigen mit g und bestehen aus der vierten Art der Quinte und der ersten Art der Quarte. Die erstere von beiden, die siebente, ist authentisch, die andere, die achte, plagialisch:

7) g - a - hc - d - ef - g.
8) d - ef - g - a - hc - d.

Soweit ist die Erklärung des Verfassers durchaus deutlich. Ganz unverständlich erscheinen dagegen die Zusätze, die er zu den einzelnen Tonarten giebt, wenn er z. B. von der ersten sagt, man könne von ihrem Ende oder Grundton eine Octave aufwärts und eine grofse Terz abwärts singen, und wenn er von der zweiten sagt, man könne von ihrem Ende eine grofse oder eine kleine Septime hinaufsteigen. In diesen wie in den folgenden sechs Tonarten werden mehrfach hierbei Intervalle genannt, welche von dem bezeichneten Tone aus gar nicht in der diatonischen

Scala liegen. Indess herrscht dennoch in diesen Angaben eine gewisse Uebereinstimmung: in allen Tonarten wird uns als Maafs der Melodie der Umfang einer Decime angegeben, und zwar gleichlautend in den authentischen oder ungeraden, in der ersten, dritten, fünften und siebenten, wo es heisst, dass sie vom Grundton eine Octave aufwärts und eine grofse oder kleine Terz abwärts steigen können. Von den plagialischen oder geraden, der zweiten, vierten, sechsten und achten heisst es dagegen, ebenfalls gleichlautend, dass sie eine Quarte abwärts und eine kleine oder grofse Septime aufwärts steigen können. Aus dieser auffallenden Uebereinstimmung glaube ich mit Recht Folgendes schliessen zu können:

Der Verfasser hat die für alle vier authentischen Tonarten gemeinschaftlich passende Regel, dass sie vom Grundton aus eine Terz hinabsteigen können, und dass diese Terz entweder (nämlich in den Tonarten d, f und g) eine kleine, oder (nämlich in der Tonart e) eine grofse Terz ist, für jede einzelne ausgesprochen, wobei natürlich nur immer eins der beiden Intervalle (*entweder* nur die grofse, *oder* nur die kleine) richtig ist.

Ebenso hat er die für alle vier plagialische Tonarten gemeinschaftlich passende Regel, dass sie vom Grundton aus theils eine grofse Septime (nämlich die Tonart f), theils eine kleine (nämlich die Tonarten d, e und g) hinaufsteigen können, für jede einzelne ausgesprochen, wobei natürlich immer nur eine der beiden Septimen (entweder nur die grofse oder nur die kleine) richtig ist.

Als ein Druck- oder Schreibfehler, der bei den gleichausgehenden Wörtern sehr leicht entstehen kann, ist dann aber anzusehen, dass es im tonus primus heisst: ac ditonum descendere, während in den anderen ungeraden, dem dritten, fünften und siebenten ac ditonum vel semiditonum steht, und dass im tonus secundus die in den anderen geraden Tönen, im vierten, sechsten und achten stehenden Worte: ac diatessaron descendere, ausgelassen sind. Ich habe diese Auslassungen der Deutlichkeit wegen mit kleinen Lettern in den Text setzen lassen.

TONVS TERCIVS eft ille, qui ex fecundis fpeciebus diapenthe et diatesfaron formatus; poteft a fuo fine diapafon afcendere ac ditonum uel femiditonum defcendere, qui ab antiquis auctenticus deuterus eft appellatus.

Der dritte Ton *ist der, welcher aus der zweiten Art der Quinte und der zweiten Art der Quarte gebildet ist. Er kann von seinem Ende eine Octave aufwärts und eine grofse oder kleine Terz abwärts steigen. Von den Alten wurde er der zweite authentische genannt.*

TÔNVS QVARTVS eft ille, qui ex fecundis fpeciebus diapenthe ac diatesfaron formatus; poteft a fuo fine diapenthe cum ditono aut femiditono afcendere, ac diateffaron defcendere, qui plagalis aut fubiugalis aut collateralis auctentici deuteri ab antiquis dicitur.

Der vierte Ton *ist der, welcher aus der zweiten Art der Quinte und der zweiten Art der Quarte gebildet ist; er kann von seinem Ende eine grofse oder kleine Septime aufwärts und eine Quarte abwärts steigen. Von den Alten wurde er der plagiale oder untergeordnete oder beigegebene des zweiten authentischen genannt.*

TONVS QVINTVS eſt ille, qui dicitur ex tercia aut quarta ſpecie diapenthe et tercia ſpecie diateſſaron formatus, et poteſt a fine ſuo diapaſon aſcendere, ac ditonum uel ſemiditonum deſcendere, qui ab antiquis auctenticus tritus dicitur.

Der fünfte Ton *heisst der, welcher aus der dritten oder der vierten Art der Quinte und der dritten Art der Quarte gebildet ist. Er kann von seinem Ende eine Octave aufwärts und eine kleine oder groſse Terz abwärts steigen. Von den Alten wurde er der dritte authentische genannt.*

Anm. 54. Der fünfte Ton bezeichnet die Octave f-g-a-hc-d-ef und der sechste die plagiale Nebentonart desselben c-f-c. Durch das h, welches vom Grundton einen tritonus entfernt steht, hat diese Tonart etwas unmelodisches, weshalb man sehr häufig das h in b erniedrigte, so dass aus der dritten Art der Quinte f-g-a-hc, die vierte f-g-ab-c (in der Lage des halben Tones übereinstimmend mit g-a-hc-d) wurde. Hierdurch bekommt diese Tonart ganz den Charakter unseres Dur, welches sonst in dem alten Tonsystem fehlt. *Marchettus von Padua* giebt dieselbe Zusammenstellung der Quintenarten an, und sagt, dass man aufwärtssingend h, dagegen abwärtssingend b nehmen müsse. Vergl. Contrapunct, pag. 48.

TONVS SEXTVS eſt ille, qui ex tercia aut quarta ſpecie diapenthe et tertia ſpecie diateſſaron formatus; poteſt a ſuo fine diapenthe cum ditono aut ſemiditono aſcendere, ac diateſſaron deſcendere, qui plagalis aut ſubiugalis aut collateralis auctentici Triti a muſicis antiquis appellatus eſt.

Der sechste Ton *ist der, welcher aus der dritten oder der vierten Art der Quinte und der dritten der Quarte gebildet ist; er kann von seinem Ende eine groſse oder kleine Terz aufwärts und eine Quarte abwärts steigen. Von den alten Musikern wurde er der plagialische oder untergeordnete oder beigegebene des dritten authentischen genannt.*

TONVS SEPTIMVS eſt, qui ex quarta ſpecie diapenthe et prima ſpecie diateſſaron formatus; poteſt a ſuo fine diapaſon aſcendere ac ditonum uel ſemiditonum deſcendere, qui ab auctoribus antiquis auctenticus Tetrardus eſt appellatus.

Der siebente Ton *ist der, welcher aus der vierten Art der Quinte und der ersten Art der Quarte gebildet ist; er kann von seinem Ende eine Octave aufwärts und eine groſse oder kleine Terz abwärts steigen. Von den alten Autoren wurde er der vierte authentische genannt.*

TONVS OCTAVVS eſt ille, qui ex quarta ſpecie diapenthe et prima ſpecie diateſſaron formatus; poteſt a ſuo fine diapenthe cum ditono aut cum ſemiditono aſcendere, ac diateſſaron deſcendere, qui plagalis, aut ſubiugalis aut collateralis auctentici tetrardi ab antiquis dicitur.

Der achte Ton *ist der, welcher aus der vierten Art der Quinte und der ersten der Quarte gebildet ist; er kann von seinem Ende eine groſse oder kleine Septime aufwärts und eine Quarte abwärts steigen. Von den Alten wurde er der plagiale oder untergeordnete oder beigegebene des vierten authentischen genannt.*

Iſtorum autem tonorum alii ſunt regulares, alii irregulares, alii mixti, alii commixti, alii perfecti, alii imperfecti, alii pluſquamperfecti.

Von diesen Tönen aber sind einige regelmäſsige, andere unregelmäſsige, andere gemischte, andere zusammengemischte, andere vollkommene, andere unvollkommene und noch andere übermäſsigvollkommene.

TONVS REGVLARIS eſt, qui in loco ſibi regulariter determinato finitur.

Ein regelmäſsiger Ton *ist der, welcher auf dem für ihn regelmäſsig bestimmten Tone endigt.*

TONVS IRREGVLARIS eſt, qui in alio loco quam in illo, qui ſibi regulariter eſt determinatus, finem accipit.

Ein unregelmäſsiger Ton *ist der, welcher auf einem anderen Tone endigt, als dem, der der Regel nach für ihn bestimmt ist.*

LOCVS AVTEM REGVLARIS PRIMI ET SECVNDI TONI eſt d-ſol-re.

Der regelmäſsige Schlusston für die erste und zweite Tonart *ist aber d-sol-re.*

LOCVS REGVLARIS TERCII ET QVARTI TONI eſt e-la-mi graue.

Der regelmäſsige Schlusston für die dritte und vierte Tonart *ist das tiefe e-la-mi.*

LOCVS REGVLARIS QVINTI ET SEXTI TONI eſt f-fa-ut graue.

Der regelmäſsige Schlusston für die fünfte und sechste Tonart *ist das tiefe f-fa-ut.*

LOCVS VERO REGVLARIS SEPTIMI ET OCTAVI eſt g-ſol-re-ut graue.

Der regelmäſsige Schlusston für die siebente und achte *aber ist das tiefe g-sol-re-ut.*

Caetera uero loca sunt irregularia.

Alle übrigen Schlusstöne sind unregelmässig.

TONVS MIXTVS eſt, qui ſi auctenticus fuerit deſcenſum ſui plagalis, ſi uero plagalis aſcenſum ſui auctentici attingit.

Ein gemischter Ton *ist der, welcher, wenn er authentisch war, den unteren Theil seines plagialischen berührt, wenn er aber plagialisch war, den oberen Theil seines authentischen.*

TONVS COMMIXTVS eſt ille, qui ſi auctenticus fuerit, cum alio quam cum plagali ſuo, ſi uero plagalis cum alio quam cum ſuo auctentico miſcetur.

Ein zusammengemischter Ton *ist der, welcher, wenn er authentisch war, mit einem anderen als mit seinem plagialen und wenn er plagialisch war, mit einem anderen als mit seinem authentischen vermischt wird.*

TONVS PERFECTVS eſt qui perfecte ſuum implet ambitum.

Ein vollkommener Ton *ist der, welcher seinen Umfang vollkommen ausfüllt.*

TONVS IMPERFECTVS eſt cuius ambitus non eſt perfectus.

Ein unvollkommener Ton *ist der, dessen Umfang nicht vollkommen ist.*

TONVS PLVSQVAMPERFECTVS eſt qui ultra ſuum ambitum ſi aucten-

Ein mehr als vollkommener Ton *ist der, welcher, wenn er authentisch ist,*

ticus fuerit afcendit, fi uero plagalis defcendit.

seinen Umfang aufwärts übersteigt, und wenn er plagialisch, abwärts.

TRIPLA eft proportio, qua maior numerus ad minorem relatus illum in fe ter precife continet, ut tria ad i et vi ad duo.

Tripla *wird das Verhältniss genannt, wodurch eine gröſsere Zahl mit einer kleineren verglichen, letztere genau dreimal in sich fasst, wie 3 : 1 und 6 : 2.*

TRIPLVM antiqui pofuerunt partem illam compofiti cantus, quae fuperiori magis appropinquabat.

Triplum *nannten die Alten die Stimme eines mehrstimmigen Gesanges, welcher mehr der höheren Stimme nahe lag.*

TRITONVS duo fignificat, fcilicet difcordantiam et coniunctionem. Vnde pro primo fignificato fic diffinitur:

Tritonus (*übermäſsige Quarte*) *bezeichnet zweierlei, nämlich eine Dissonanz und eine Verbindung. Der ersten Bedeutung gemäſs wird er so erklärt:*

TRITONVS eft difcordantia ex mixtura duarum uocum tribus tonis ab inuicem diftantium effecta. Et pro fecundo fic:

Der Tritonus *ist eine Dissonanz, welche durch die Mischung zweier Stimmen entsteht, die um drei ganze Töne von einander entfernt stehen. Der zweiten gemäſs so:*

TRITONVS eft coniunctio ex diftantia trium tonorum conftituta.

Der Tritonus *ist eine Verbindung, die aus dem Abstande dreier ganzer Töne besteht.*

PER V CAPITVLVM XVIIII.

VNISONVS duo habet fignificata, fcilicet folum fonum et concordantiam. Hinc pro primo fignificato fic diffinitur:

Einklang *bedeutet zweierlei, nämlich einen einzelnen Ton und eine Consonanz. Der ersten Bedeutung gemäſs wird er so erklärt:*

VNISONVS eft elementum muficae, namque ex unifonis cantus componitur omnis. Et tamen dicitur unifonus, quafi unus fonus. Pro fecundo fic diffinitur:

Der Einklang *ist die Grundeinheit der Musik, denn aus Einklängen wird ein jeder Gesang zusammengesetzt. Und doch heisst Einklang gleichsam Ein Ton. Der zweiten gemäſs so:*

VNISONVS eft concordantia ex mixtura duarum uocum in uno et eodem loco pofitarum effecta, quem dicunt fontem et originem omnium concordantiarum. Et tunc dicitur unifonus, quafi una id eft fimul fonans.

Der Einklang *ist eine Consonanz, welche aus der Mischung zweier Stimmen entsteht, welche auf ein und derselben Stelle des Tonsystemes stehen; man nennt ihn die Quelle und den Ursprung aller Consonanzen. Und dann wird er Einklang genannt, weil er gleichsam als eine (Stimme) d. i. zugleich ertönt.*

VOX eſt ſonus naturaliter aut artificialiter prolatus.

VT eſt prima uox tono diſtans a ſecunda.

VT-FA eſt mutatio, quae fit in c-fa-ut et in c-ſol-fa-ut ad deſcendendum de natura in b-durum et in utroque f-fa-ut ad deſcendendum de b-molli in naturam.

VT-RE eſt mutatio, quae fit in utroque g-ſol-re-ut ad aſcendendum a b-duro in b-molle.

VT-SOL eſt mutatio, quae fit in utroque g-ſol-re-ut ad deſcendendum de b-duro in naturam et in c-ſol-fa-ut ad deſcendendum de natura in b-molle.

:: FINIS ::

IOANNIS TINCTORIS AD DIVAM BEATRICEN DE ARAGONIA PERORATIO.

Hoc opuſculum dei gratia ſolutum tibi glorioſiſſima Diua Beatrix tuus offert Joannes Tinctoris. Quod ut benigne ſuſcipias auctorique faueas humilime precatur. Qui non ſolum id, ſed ſiqua alia animi corporis ac fortunae bona, ſi ſuperorum dono collata ſint, omnia tuo ſubmittit imperio. Deum amplius exorans, ut talem qualem te fecit, caeterarum ſcilicet Dominarum perfectiſſimam perpetuo ſeruare tuerique dignetur. :: AMEN ::

Vox (*Stimme*) *ist ein natürlich oder künstlich hervorgebrachter Klang.*

Ut *ist die erste Hexachordstufe, welche von der zweiten einen ganzen Ton absteht.*

Ut-fa *ist der Namenwechsel, welcher auf c-fa-ut und c-sol-fa-ut geschieht, um hinabzusteigen vom natürlichen Hexachord in das harte und auf den beiden f-fa-ut, um hinabzusteigen vom weichen in das natürliche.*

Ut-re *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden g-sol-re-ut geschieht, um hinaufzusteigen vom harten in das weiche Hexachord.*

Ut-sol *ist der Namenwechsel, welcher auf den beiden g-sol-re-ut geschieht, um hinabzusteigen vom harten Hexachord in das natürliche und auf c-sol-fa ut, um hinabzusteigen vom natürlichen in das weiche.*

:: ENDE ::

Des Johann Tinctoris Schlusswort an die erhabene Beatrix von Aragonien.

Dieses Werkchen, mit Gottes Gnade vollendet, bringt Dir, ruhmreichste göttliche Beatrix, Dein Johann Tinctoris dar. Dass Du es wohlwollend aufnehmest und dem Verfasser Deine Gunst schenkest, darum bittet er Dich demüthigst, welcher nicht dies allein, sondern wenn irgend andere Güter des Geistes, des Leibes und des Glückes ihm durch Geschenk der Götter gewährt sind, diese alle Deinem Befehle unterwirft, indem er überdies Gott bittet, dass er Dich so, wie er Dich geschaffen hat, nämlich als die vollkommenste aller Frauen, immer erhalten und schützen wolle. AMEN.

IV.

DEUTSCHER VOLKSGESANG

IM XIV. JAHRHUNDERT.

Vollständige Mittheilung des poetisch-musikalischen Theiles der Limburger Chronik von Johannes, nebst Fritschen Closener's Bericht über die Fahrten der Geisler.

Der Volksgesang im Mittelalter, ebenso anziehend und wichtig wie in seinem Ursprunge dunkel, würde der Forschung geringe Schwierigkeiten verursachen, wenn wir aus allen Hauptzeiten und -Ländern Berichte besäfsen, wie über einen Theil des deutschen Gesanges im 14. Jahrhundert. Es sind dies *die Limburger Chronik* vom Schreiber *Johannes*, und die einen Theil derselben bestätigenden und ergänzenden Erzählungen von *Fritschen Closener* in seiner *Strafsburger Chronik.* Beide, soweit sie Gesang und Dichtung betreffen, stehen fast einzig in ihrer Art da. Es ist daher wohl gerathen, solche Zeugnisse aus der wahren Frühlingszeit volksmäfsiger deutscher Sangeslust hier mitzutheilen, gleichsam als Einleitung in die hoffentlich zahlreich folgenden Arbeiten auf diesem Gebiete.

Closener's Chronik, welche bis zum 8. Juli 1362 reicht, wurde als der erste Band der »Publikationen des literarischen Vereins« 1842 in Stuttgart, sodann von Strobel und Schneegans im ersten Bande des Code historique et diplomatique de la ville de Strasbourg prachtvoll ausgestattet 1843 in Strafsburg herausgegeben. Sie kommt hier nur in Betracht wegen ihres ausführlichen Berichtes über die Geislerfahrten.

Die an Umfang geringere, an Werth ungleich bedeutendere *Limburger* Chronik erschien wiederholt im Druck, ja dieses köstliche Werkchen ist uns überhaupt nur noch in gedruckten Ausgaben erhalten, da bis jetzt weder das Original noch eine ältere Abschrift bekannt geworden ist. Die editio princeps erschien zu Heidelberg im Jahre 1617 »bey Gott-

hard Vögelin« in klein Octav (123 Seiten Text ausser Titel, Dedication und Register). Der Herausgeber und Besitzer des Originalmanuscripts war *Johann Friedrich Faust* von Aschaffenburg. Eine neue Ausgabe lieferte G. E. Winkler in Wetzlar 1720; eine andere Prof. G. C. Steller in Trier 1747; eine spätere E. D. Vogel in Herborn 1826 (zweiter Abdruck Marburg 1828): alle lediglich nach der Faust'schen Ausgabe und keiner in treuem Anschlusse an dieselbe. Erst vor kurzem erschien ein neuer Abdruck, welcher nichts mehr und nichts weniger sein will als eine buchstäblich treue Wiedergabe des Heidelberger Druckes von 1617: »Die Limburger Chronik des Johannes. Nach J. Fr. Faust's Fasti Limpurgenses herausgegeben von Dr. *Karl Rossel*, Secretär des historischen Vereins für Nassau. Wiesbaden, W. Roth 1860.« (XII und 116 Seiten in Octav.)

Die erste Ausgabe ist sehr selten geworden, in einem unlängst erschienenen antiquarischen Kataloge (von Ascher, No. 64) wurde ein Exemplar für 50 Thaler ausgeboten. Noch seltener aber muss die Ausgabe sein, welcher ich (nach einem Exemplare der Wolfenbüttler Bibliothek) hier meine Mittheilungen entnehme, nämlich die ebenfalls bei Vögelin erschienene neue Auflage vom Jahre 1619 in Folio, denn diese ist sogar dem letzten sorgsamen Herausgeber der Chronik gänzlich unbekannt geblieben. Eine kurze Beschreibung derselben wird daher nicht überflüssig sein. Der Titel ist ganz dem der ersten Auflage gleich, nur in den Schriften und in der Abtheilung der Zeilen etwas abweichend, und lautet:

> FASTI LIMPVR- | GENSES, | Das ist, | Ein wolbeschrieben Fragment | einer Chronik. | **Von der Stadt vnd den | Herren zu Limpurg | auff der Lohne,** | Darinn derselben vnd vmbligender Herr- | schafften vnd Städt Erbawung, Geschichten, Verende- | rungen der Sitten, Kleidung, Music, Krieg, Heyrath, Abster- | ben vornehmer hoher Geschlecht, gute vnd böse Jahr, | welche der Author selbst erlebt, Vnd anders der- | gleichen mehr, so in andern publi- | cirten Chronicis nicht, | zu finden. | Itzo zu sonderer lieb vnd wolge- | fallen allen Historischen Anti- | quariis an tag gegeben | è Mss. | **Ich Fand Frewd Vnd Arbeit.** | Mit sonderbarer von des Heiligen Reichs | Vicariats Macht ertheilter befrey- | hung, verlegt durch | Gotthard Vögelin. || Im Jahr, 1619.

In dem »Ich Fand Frewd Vnd Arbeit« hat sich der Herausgeber versteckt: J[ohann] F[riedrich] F[aust] V[on] A[schaffenburg]. Seine längere Widmung an den Landgrafen Moritz von Hessen, welche die erste Ausgabe eröffnet, fehlt ganz, dagegen steht hier ein »Extract des Privilegij« vom Pfalzgrafen Friedrich, ausgestellt für den Verleger (»Vnser vnd des Heiligen Reichs lieber getrewer, Gotthard Voegelin, Vnser Buchdrucker«) auf 15 Jahre, »Geben zu Heidelberg« am 13. Juli 1619, welcher sich natürlich nicht in der ersten Ausgabe findet. Der Text füllt hier 60 Columnen, also 30 Seiten oder 15 Blätter, so dass das Ganze mit Titel, Privilegium und Register 18 Blätter stark ist. Der Text stimmt mit dem früheren gänzlich überein, sogar einige Druckfehler (»vmbfiielen« S. 31, Rossel S. 32, hier Col. 15; »1420« statt »1402« S. 9, hier Col. 5, ein arger Druckfehler, der auch bei Rossel S. 15 unberichtigt geblieben ist) sind darin erneuert. Wörter wie *darin̄, Fremēs* u. a. sind jetzt ohne Abkürzung, also *darinn, Fremens* u. s. w. gedruckt; ferner ist daraus zu entnehmen, dass ein in der ersten Ausgabe unleserliches Wort wirklich »Achslen« heissen soll: und so wäre diese Folioausgabe von 1619 dem letzten Herausgeber der Chronik in mancher Hinsicht nützlich gewesen. Auch Lessing scheint sie für seine Auszüge (gedruckt in dem Aufsatze seines Nachlasses »Zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, von den Minnesängern bis auf Luther«. *Lachmann* XI, 468—91. *Maltzan* XI. 2, 75—101.) nicht eingesehen zu haben; er sagt blofs, Faust habe die Chronik 1617 zuerst herausgegeben, und ich will nur hinzufügen, dass Lessing's zahlreiche Auszüge aus derselben keineswegs nachlässig, aber auch nicht mit der Genauigkeit gegeben sind, welche hier wünschenswerth wäre. In der Orthographie richtete Faust sich gröfstentheils nach seiner Zeit, die hierin bekanntlich nichts weniger als folgerichtig und rein war; um so mehr dürfen wir uns derselben Freiheit bedienen und nach heutiger Weise schreiben, soweit es ohne Schädigung der alten Wortformen geschehen kann.

Der Herausgeber sah dieses Limpurger Erinnerungsbuch als die älteste in deutscher Sprache verfasste Chronik an (noch Lessing wusste keine frühere zu nennen, als die von Liever); seinen Mittheilungen über den Verfasser hat er ein sehr verständiges Urtheil über den Werth des Buches beigefügt: »Und ist mir aus den aller ältesten manuscriptis zum ersten vorkommen disses eines Notarii oder Schreibers der Stadt Limpurgk auf der Lahn, Johannes genannt, Geschichtbüchlein, welches er im Jahr Christi 1347, im dreissigsten seines Alters, angefangen und vom Jahr

1336 bis in's Jahr 1402, seines Alters 85, vollführet hat: wie er dessen in obgemelten 1347. und 1374. Jahren selbst erwehnet. Welches, ob es sich schon nicht viel über 60 Jahr hinaus erstrecket, und klein, doch sehr reich ist von allerhand nutzlichen, gedenkwürdigen und bishero unbekannten Geschichten, die sich sonderlich in Veränderung der Music, Gesäng, Saitenspiel, Kleidung und Sitten . . . . begriffen, und sehr verständig und gut Teutsch gegeben worden, dergleichen ich mich nicht zu erinnern weiss, dass bei andern grofsen und weitlaufigen Chronicis, so vollkommlich und gleichsam in einem Handbüchlein beisammen, zu finden.« Und ganz vortrefflich sagt er sodann, wenn wir statt jenes Johannes »welcher Caroli Magni Schildträger gewesen und dreihundert und ein und sechzig Jahr alt worden und in An. Christi 1139 gestorben sein soll, und weiter nichts genutzet denn dass er lang gezehret und die Welt beschweret hat« in jenen langen dunklen Zeiten »*dissen* Johannem gehabt hätten« als fleissigen Anfmerker und Aufzeichner, so würden wir uns mancher Dinge Licht und Wissenschaft erfreuen die nun nicht ohne Schaden im Finstern liegen. Dem vielseitig gelehrten Landgrafen Moritz widmet Faust das Werklein unter andern auch desshalb weil »disses Chronicklein in Hessischer Sprach beschrieben, welche den Ruhm hat dass sie vor andern Teutschen dialectis zierlich, austrücklich und fröhlich ausgesprochen, und derowegen von ausländischen Nationen, als Polen, Preussen und dergleichen, in den Hessischen Academijs und Aulis vor andern besuchet und gelernet wird.« Er unterzeichnet die Widmung »Darmstatt den Ersten tag Augusti, Anno 1617. Joh. Friderich Faust von Aschaffenburgk«.

Die Chronik beginnt 1336 mit der Erwähnung eines grofsen Sturmes, den der Verfasser als 19jähriger Jüngling erlebte, berichtet bei aller Kürze zum Theil doch sehr ausführlich über die fast unaufhörlichen Balgereien der Edlen deutscher Nation, und eröffnet mit ihrem Schlusse im Jahre 1398 die Aussicht auf einen allgemeinen Landfrieden. Faust nennt sie ein »Fragment«, weil der eigentliche Schluss (oder die Jahre 1399—1402) »im Original gemangelt«; sicherlich wollte Johannes auch diesen noch hinzu fügen, als ihn, den 85jährigen Greis, der Tod ereilte. Es ist eine Zeit voll seltener und wunderlicher Verkehrtheit, welche er uns schildert; eine Zeit, in der weltliche und geistliche Fürsten mit einander in Kriegen und Mordbrennereien wetteiferten, den Mitlebenden ohne Arg und ohne Tadel; eine Zeit, wo der Erzbischof Balduin von Trier († 1353), der Burgen und Städte zu Dutzenden bezwang, als er

einmal drei viertel Jahre lang vor Munkeller lag und Weihnacht heranrückte, nun nicht etwa vom Waffenwerke zu seinem bischöflichen Tempel heimkehrte, sondern — »auf den H. Christtag sang Er selber Mess vor dem Schloss Munkeller in seinem Gezelte«! Es muss als Stimmung der Zeit gelten und ist eine Wirkung ihrer sittlichen Stumpfheit, dass unser Johannes solchen tapferen geistlichen Haudegen ungeheuchelte Bewunderung zollt. Einer seiner Lieblinge war ein anderes Kirchenhaupt, »der Ehrwürdig Cuno von Falkenstein, ein Thumherr zu Mentz, Vormunder und Beschirmer des Stifts zu Trier«, und dessen Personalbeschreibung stehe hier als ein Beispiel der scharfen Beobachtungsgabe unsers Chronisten sowie der Klarheit Kraft und Anmuth seiner Darstellung. »Mehr solt du wissen die Physionomy und Gestalt Herrn Cunen vorgenannt. Dann ich ihn dick [oft] gesehen und geprüfet han, in seinem Wesen und in mancher seiner Manirung, dass er was ein herrlich stark Mann, von Leib, von Person und von allem Gebeine, und hatte ein grofs Haubt mit einer Strauben, ein weite braune Grelle, ein weit breit Antlitz mit bausenden Backen, ein scharpf mannlich Gesicht, einen bescheidenen Mund mit Gleffe etlicher mafsen dick, die naf' was breit mit gerunden naflöchern, die naf' was in mitten niedergedruckt mit einem grofsen Kine, und mit einer hohen Stirn, und hatte auch eine grofse Brust und rötelfarb under seinen Augen, und stund auf seinen Beinen als ein Löw, und hatte gütliche Geberden gegen seine Freunden, und wann er zornig war, so bauseten und floderten ihm seine Backen und stunden ihm herrlich und weislich und nicht übel.« Das ist doch wohl in seiner Art unübertrefflich ausgedrückt; in seiner gedrängten, naturtreuen, lebendig anschaulichen Darstellung ist das Büchlein überhaupt eine wahre Musterchronik. Was hier davon mitgetheilt wird, bildet den Kern, und dem Umfange nach etwa den sechsten Theil des Ganzen. Die Beschreibungen der Kleidertrachten, welche wir mit aufnehmen, wird jeder gern lesen, auch sind sie mitunter von dem übrigen Texte gar nicht zu trennen. Der Autor nennt sich einmal, bei dem Jahre 1374, ausdrücklich »Schreiber Johann«, und zu Anno 1347 bemerkt er: »Nun solt du wissen, alles das nach Datum 1347 bis man schreibt 1402, das ist alles bei meinen Tagen geschehen, und han ich das mit der Hülf Gottes gesehen und gehört von meinen kindlichen Tagen bisher, und was ich jung vernommen han das notabile ist, das han ich von der Zeit, dass ich 30 Jahr alt was, bis hernach alles geschrieben.«

Um 1340. Gerlach, Ritter und Dichter. Limburg's Blüthe.

In derselbigen Zeit war ein gar tugendlicher Edler Herr zu Limpurg, der war genannt *Gerlach* . . . Auch was er der klugste Dichter von Teutschen und Latinischen, als einer sein mocht, in allen Teutschen Landen. [† 1354.]

In disser Zeit stund Limpurgk die Stadt und die Burgk in grofsen Ehren und Seligkeit von Leut und Reichtumb. Dann alle Gassen und Alhen [Winkel] waren voll Leut und Guts, und wurden geachtet, wenn sie zu Feld zohen, mehr dann an 2000 Burger und bereite [berittene] Leut mit Panzer und mit Harnisch und was dazu gehört: und zu Ostern, die Gottes Leichnam empfingend, wurden geachtet mehr dann 8000 Menschen.

1347. Ritter Reinhard zu Westerburg dichtet Lieder, und hat eine schöne Tochter.

Anno 1347. Da wurden die von Coblenz jämerlich erschlagen und niedergeworfen bei Grensauw, und verblieben ihrer todt 172 Mann und wurden ihrer dazu sieben gefangen. Das thete Reinhard Herr zu Westerburgk. Derselbige war gar ein Edler Ritter, von Sinn, Leib und Gestalt, und ritt dem vorgenannten Kaiser Ludwig nach, und machte dis Lied:

Ich dorste den Hals zu brechen,
Wer rächet mir den Schaden dann?
So hett ich niemand der mich räche,
Ich bin ein ungefreunder Mann.
Uff Ihr Gnad acht ich kleine Sach,
Das lafe ich Sie verstahn 2c.

Da der vorgenannte Kaiser Ludwig dis Lied hörte, strafte er den Herrn von Westerburg und sagte, er sollte es der Frauen gebessert haben. Da nahme der von Westerburgk ein kurze Zeit und sagte, er wollte es der Frauen bessern [d. i. durch ein besseres Lied auf die Frauen vergessen machen], und sang dis Lied:

In Jammers Nöthen ich gar verbrinn
Durch ein Weib so minnigliche 2c.

Da sprach Kaiser Ludwig, Wasserburg [Westerburg] hat es uns nun wohl gebessert &c.

Anno 1355. . . . Graf Gerhard [von Dietz] war gar ein schöner Ritter von aller seiner Gewalt [Gestalt], und dazu so hatte er ein schön Weib, als sie in allen Teutschen Landen was, die was von Westerburg Herr Reinhard's Tochter.

1349. Der sogenannte schwarze Tod. Die Geisler und ihre Fahrten und Lieder.

Anno 1349. Da kam ein grofses Sterben in Teutschland. Das ist genannt das Grofse Sterben, und das erste. Und starben an der Drüsen. Und wen das anging, der starb an dem dritten Tag. Und in der Mafen sturben die Leut in den grofen Stätten, zu Coln, zu Meintz &c. und also meinstlich alle Tage mehr dann 100 Menschen, oder in der Mafe, in den kleinen Stätten sturben täglich 20, 24 oder 30 also in der Weise. Das währete in jeglicher Stadt und Land mehr dann ein viertel Jahrs. Und sturben zu Limpurg mehr dann 2400 Menschen, ausgenommen die Kind.

Da das Volk den grofen Jammer sahe vom Sterben das auf Erdreich was, da fielen die Leut gemeinlich in ein grofse Reue ihrer Sünden und suchten Poenitentien, und thäten das mit eigenem Willen und nahmen den Bapst und die H. Kirch nit zu Hülf und zu Rath. Das grofse Thorheit was und grofse Unvorsichtigkeit und Versäumniss und Verstopfung ihrer Seelen. Und verhaften sich die Mannen in den Stätten und im Land, und gingen mit den Geiselen, hundert zwei oder drei hundert oder in der maafs. Und was ihr Leben also, dafs etlich Parthei gingen 30 Tag mit den Geiseln von einer Stadt zu der andern, und fuhrten Kreutz und Fahnen, also in den Kirchen, und mit Kerzen und mit der Process. Und wo sie kamen vor ein Stadt, da gingen sie mit einer Procession zwei bei einander bis an die Kirchen, und hatten Hüt auf, daran stund vornen ein roth Kreutz, und jeglicher trug sein Geisel vor ihm, und sungen ihr Laisen also:

Ist disse Bedefahrt so hehre,
Christ fuhr selbst zu Jerusaleme,
Und fuhrt ein Kreutz in seiner Hand,
Nun helf uns der Heiland.

Der Laise war da gemacht, und singet man den noch, wann man Heilgen trägt. Und hatten sie ihre Vorsinger zween oder drei, und sungen sie ihnen nach. Und wann sie in die Kirch kamen, theten sie die Thür zu und theten all ihr Kleider aus, bis auf ihr Niederkleider, und hatten von ihren' Enkeln bis auf ihr Lenden Kleider von Leinentuch, und gingen umb den Kirchhof zween und zween bei einander in einer Process, als man pflegt umb die Kirchen zu gehen und zu singen. Und ihr jglicher schlug sich selber mit seiner Geisel zu beiden Seiten uber die Achsel, dass ihnen das Blut uber die Enkel floss, und trugen Kreutz, Kirtzen und Fahnen vor. Und ihr Gesang was also, wann sie umbgingen:

Tretten herzu wer bufen will,
So fliehen wir die heise Hell,
Lucifer ist ein böser Gesell,
Wen er hat,
Mit Bech er ihn labt.

Das was noch mehr, und in der Final des Gesangs oder Lids sungen sie:

Jesus ward gelabet mit Gallen,
Des sollen wir an ein Kreuz fallen.

So knieten sie alle nieder, und schlugen alle kreuzweis mit aufgereckten Armen und Händen auf die Erden, und lagen allda. Und hatten under sich gemacht ein grofe verderbliche Thorheit, und wähneten das wär gut: (mit Namen, Wann sie gefallen waren, wer da under ihnen was der sein Ehe gebrochen hatte, der legt sich auf seine Seiten, dass man sollte sehen dass er ein Ehebrecher wäre: und wer ein Mord gethan hatte, er wär heimlich oder offenbar, der wande sich umb und wande sich auf den Ruck: So dann, der meineidig war, der reckete zween Finger neben den Daumen aus in die Höhe, dass man sahe dass er ein meineidiger Schalk war, und also:) wiewol dass Ritter und Knecht, Burger und Gebauren alle in einem einfältigen Sinn gingen mit der Geisel, verloren sie allesamen ihren geistlichen Sinn, umb dass sie ohn Laub der H. Kirchen selbsten Bufs setzeten, und macheten sich selber zu Schälken und Böswichten. Dann, wen man hatte gehalten in Contract und Kundschaft vor einen ehrbarn Mann, der machte sich selber zu einen Schalk, also dass er nimmer döchte auf Erdreich an Ehren und an Seligkeit. Und ward deren Mancher verderbt und gehangen in Westphalen und anderswo, und wurden verweiset von dem Rath da sie in gesessen hatten, nach dem all das vorging in Westphalen und anderswo.

Auch wann die vorgenannte Geiselbrüder aus den Stätten gingen und hetten ihre Bufs gethan, so gingen sie aus mit Kreuzfahnen und Kerzen mit ihren Processen. Und leisen [sangen] ihnen ihre Vorsänger ihre Laisen. Der Gesang war also:

O Herr Vatter Jesu Christ,
Wann du allein ein Herre bist,
Du hast uns die Sünd Macht zu vergeben,
Nun gefrist uns hie unser Leben,
Dass wir beweinen deinen Tod,
Wir klagen dir Herr all unser Noth.

Das [dess, d. i. solcher Verse] war noch mehr. Auch sungen sie ein ander Lais, der was also:

Es ging sich unser Frauwe, Kyrieleison.
Des Morgens in dem Tauwe, Halleluia.
Da begegnet ihr ein Junge, Kyriel.
Sein Bart was ihm entsprungen, Hallel.
Gelobt seist du Maria.

Du solt wissen, dass disse vorgenannte Laisen alle wurden gemacht und gedicht in der Geiselfahrt, und war der Weisen keine mehr zuvor gehört worden.*) Auch hatten die Geiseler den Sitten, dass sie keinen Weibern zusprachen in der Geiselfahrt. Also gingen sie umb mit Thorheit, und wusten nit das End das davon kommen solt oder möcht. Alda spricht der weise Meister also: *Quicquid agis, prudenter agas & respice finem.*

Fortan, wann die Geiseler also gefallen hatten, als vor geschrieben steht, so lagen sie auf der Erden also lang, dass man fünf Paternoster mocht gesprochen han: Dann kommen zween, die sie zu Meister haben gekoren, und geben jglichen einen Streich mit der Geisel und sprechen also: Stand auf, dass dir Gott alle deine Sünd vergebe. So stunden sie auf ihre Knie. Die Meister und die Sänger sungen vor:

Nun recket auf euwere Händ,
Dass Gott das grofse Sterben wend.
Nun reckend auf ewere Arm,
Dass sich Gott über uns erbarm.

Und da reckten sie alle ihr Arm auf, kreuzweis, und jeder schlug sich an die Brust drei Schläge oder viere, und huben alle an zu singen:

Nun schlagt euch sehre
Durch Christus Ehre,
Durch Gott so last die Hoffahrt fahren,
So will sich Gott über uns erbarmen.

So stunden sie auf und gingen wiederumb, und schlugen sich mit den Geiseln dass man Jamer an ihnen sahe.

Da das geschehen was, da gingen die ehrbarn Leut dar und luden die Geiseler heim, einer vier, sechs oder sieben, und thäten ihnen gütlich über Nacht. Auf den Morgen, so gingen sie wieder hinweg, in einer Procession und Kreuzen, in ein ander Stadt oder Land.

Das lase dir ein Spiegel sein und sage es deinen Kindern, ob es Noth ge-

*) Allerdings stammt der Grundstock dieser Lieder schon aus dem 13. Jahrhundert, wo um 1260 zuerst die Geiselfahrten aufkamen, nämlich in Italien, von wo aus sie sich schnell nach Deutschland verbreiteten; der Chronist bezeugt uns also nur, dass in seiner Gegend von den Gesängen der früheren Geisler nichts erhalten blieb, sondern alles um 1349 Gehörte dort völlig neu war.

schehe auf Erden uber disse hundert Jahr und eher, dass sie sich davor hüten dass sie solche Ding nit angehen ohn Rath der H. Kirchen.

In dissen Jahren was gute Zeit von Früchten und Wein. Da disse Geisler gegangen hetten den Sommer, da ging annus jubilæus an zu Weihenachten, allernächst darnach. Das hiefen sie Jubeljahr, und liefen die Leut gen Rom. Und die mit den Geiseln gangen hatten, und die auch von Rom kamen, wurden eins theils böser als sie vor gewesen waren.

In demselbigen Jahr jubilæo, da das Sterben aufhörcte, da wurden gemeinlich die Juden in Teutschen Landen erschlagen und verbrannt. Das thäten die Fürsten, Herrn Grafen und Stätte, ohn allein der Herzog von Osterreich, der erhielte seine Juden. *) Und gab man den Juden Schuld, dass sie den Christen vergeben hätten umb dass sie also sehr gestorben wären. Da ward ihr Fluch wahr, den sie selbst gethan auf den H. Charfreitag, wann man in der Passion lieset, Sanguis ejus sit super nos & filios nostros.«

---

*) Nach der »Franckenbergischen Chronik« wären es die *bayrischen* Juden gewesen, welche verschont wurden, denn dort heisst es: »1349, da brannte man die Juden abermals gemeinlich durch ganz Teutschland, ausgenommen in Bayrn.« (Franckenbergisch Chronick und Zeit-Buch. Zusammen getragen durch *Weygand Gerstenbergern* . . . biss uffs Jahr Christi 1525 . . ., an tag gegeben è Mss. J.[ohann] F.[riedrich] F.[aust] V.[on] A.[schaffenburg]..... verlegt durch Gotth. Vögelin. 1619. fol.) Es kann sehr wohl beides richtig sein. — Von den Geislern sagt diese Chronik an demselben Orte weiter: »Und durch solch Vergiftung der Borne [Brunnen, durch die Juden wie er meint] kam ein so grofes Sterben und Pestilenz, dass die Leut niederfielen, als wenn sie der Hagel geschlagen hätte, und waren todt. Wie aber die solchen Jammer und grofes Sterben sahen, fielen sie in einen Reuwen, und suchten Pönitenz und Bufs aus eigenem Willen, und nit mit Rath der H. Kirchen. Darumb nahm es auch ein böfs End. Und gingen dieselbige Leut mit grofen Haufen und trugen Geiseln. Darumb hiefe man sie die Geiseler, und gingen von einer Stätt zu der andern, an grofen Schaaren, bei zwei oder drei hundert, weniger oder mehr, und hatten Kreuz und Fahnen, auch Kerzen, vor ihnen her gehen. Und kam viel böses Dings aus ihrer Sekten. Darumb wurden sie von dem Bapst verbannt. Und der verbott ihnen das Geiselen. Und es war eine grofe Schaar der Geiseler zum Franckenberg kommen. Da nahm ihnen die Stadt die Fahnen und Kerzen, die man noch uff diesen Tag da hat, vor ein Gedächtnus. Von diesem Handel lieset man weitläufiger in der Cronica von Lympurgk, von Strafspurgk, und in dem Fasciculo.« Col. 41. Welches Buch er mit dem »Fasciculo« meint, weiss ich nicht zu sagen; die Strafsburger Chronik ist die von Closener, deren Bericht oben im Texte folgt. Gerstenberger war kein Zeitgenosse dieser Ereignisse, denn er lebte in den Jahren 1457—1522.

Auch über Norddeutschland kam die »grofse Pestilenz«, in Lübeck starben mehr denn 9000. »In demselben Jahr [1349] giengen die Geiselbruder. Welche Sekt der Wiedertäufer einlich [ähnlich] was. Lubeckische Chronick . . . zusammen getragen durch *Hans Regkman* . . . . an tag gegeben, è Mss. Johann Friedrichs Fausten von Aschaffenburg (Gotthard Vögelin, 1619. fol.) Col. 22.

1349. Closener's Bericht über die Fahrten der Geisler.

»Da man zählte 1349 jahre, vierzehn nacht nach sungihten oder uff die mosse [St. Johannis], da kament gen Strafsburg wol 200 Geischeler, die hättent leben unde weise an ihnen, als ich hie ein theil beschreibe. Zum ersten: sie hättent die kostbarsten fahnen von sammettüchern, ruch [rauh] unde glatt, unde von baldachin die besten die man haben möchte; derer hättent sie vielleichte 10 oder 8 oder 6, unde vielleichte also manig [ebenso viele] gewundene kerzen: die trug man vor, wo sie in die städte oder in dörfer giengent, unde stürmete alle glocken gegen ihnen, unde giengent den fahnen nach, je zween unde zween mit einander, unde hättent alle mäntel an, unde hütlein uffe mit rothen kreuzen, unde sungent zweene oder viere einen *Leis* vor, unde sungent ihn die andern nach. Der Leis was also:

Nu ist die betefahrt so hehr:
Christ reit selber gen Jerusalem,
Er führt ein kreuze an seiner Hand;
Nu helfe uns der Heiland!

Nu ist die betefahrt so gut:
Hilf uns, Herre, durch dein heiliges blut,
Das du an dem kreuze vergossen hast,
Und uns in dem elende gelossen hast.

Nu ist die strase also breit,
Die uns zu unser lieben Frauen treit,
In unser lieben Frauen land;
Nu helfe uns der Heiland!

Wir sollent die bufse an uns nehmen,
Dass wir Gotte desto bass gezähmen
Alldort in seines vaters reich:
Dess bitten wir dich sünder alle gleich.
So bitten wir den viel heiligen Christ,
Der alle der welte gewaltig ist.

So sie also in die kirchen kament, so knietent sie nieder unde sungent:

Jesus ward gelabet mit gallen,
Dess sollen wir an ein kreuze fallen;

zu dem worte fielent sie alle kreuzeweis uff die erde, dass es klapperte. So sie eine weile also gelegent, so hub ihr vorsänger an unde sang:

Nu hebent uff die euern hände,
Dass Gott dis grofse sterben wende!

So stunden sie uff. Das thatent sie drei stunt [mal]; so sie zu deme dritten male uff gestundent, so ludent die leute die brüder: eins lud 20, eins 12 oder 10, jegliches nach seinen staten [Verhältnissen], unde führtent sie heim unde büttents [bereiteten es] ihnen wohl.

Nu was dis ihre regel. Wer in die brüderschaft wollte, unde an die bufse treten, der musste 34 tage drinne sein unde bleiben, unde darum so musste er han [besitzen] also viel pfennige, dass ihm alle tage 4 pfennige angebührtent, dieweil er in der bufse was: das warent 11 sol' [Schillinge] unde 4 d. Darum getorstent [durften] sie niemand heischen noch fordern, noch in kein Haus kommen, so sie zum ersten male in eine stadt oder in ein dorf kament, man lud sie denn unde führte sie ohne ihr heischen [begehren] drin [hinein]. Danach mochten sie wohl in die häuser gehn dieweil sie in der stadt warent.

Sie getorstent auch zu keiner frauen reden: wer aber das brach, dass er zu einer frauen redte, der kniet vor ihrem meister unde beichtet es ihme; so setzte ihme der Meister bufse unde schlug ihn mit der geischeln uff den rücken unde sprach:

Stand uff durch der reinen martel ehre,
Unde hüt' dich vor der sünden mehre.

Sie hättent auch ein gesetze, dass sie Pfaffen möchten unter ihnen haben, aber ihr keiner sollte Meister unter ihnen sein, noch an ihren heimlichen rath gehn.

Wenn sie nu wollten »büfsen«, — also nanten sie das geischeln, das was zum tage zum mindesten zwei mal, frühe unde späte — so zogen sie zu felde aus, unde läute man die glocken unde sammelten sie sich unde giengent je zween unde zween, ihren Leich singende, als da vor geseit ist; unde so sie kament an die geischelstatt, so zogent sie sich aus barfufs untze in die bruech [bis auf die Beinkleider], unde thaten kittel unde andere weisse tuch um sich, die reichten von dem gürtel untz [bis] uff die füfse, unde so sie wollten anfahen zu büfsen, so leitent [legten] sie sich nieder an [in] einen weiten ring, unde wornach jeglicher gesündigt hatte, darnach leit er sich: was er ein meineidiger böswicht, so leit er sich uff eine seite unde recket seine drei finger über das haupt herfür; was er ein ehebrecher, so leit er sich uff den bauch. So leitent sie sich in mancherhand weise, nach mancherhand sünde die sie gethan hatten; dabei erkannte man wohl, welcherlei sünde ihr jeglicher begangen hatte. So sie sich also hatten geleit, so fienge ihr Meister an, wo er wollte, unde schritt über einen, unde rührt den mit seiner geischel uff den leib unde sprach:

Stand uff durch der reinen martel ehre,
Und hüt' dich vor der sünden mehre.

So schritt er über sie alle, unde über welchen er geschritt, der stund uff unde schritt dem Meister nach, über die vor ihm lagen. So sie zweene über den

dritten geschritten, der stund dann uff unde schritt mit ihnen über den vierten, unde der vierte über den fünften vor ihme. So thaten sie dem Meister nach, mit der geischeln unde mit den worten, untz dass alle uff gestundent unde über einander geschritten. So sie also waren uffgestanden zu ringe, so stundent ihr etwie manche, die die besten sänger waren, unde fiengen einen Leis an zu singende, den sungent die brüder nach, als man zu tanze noch [Ao. 1362] singet. Dieweile giengent die brüder um den ring, je zween unde zween, unde geischelten sich mit geischeln von riemen, die hatten knöpfe voran, darin waren nolden [nadeln] gestecket, unde schlugen sich über ihre rücken, dass mancher sehr blutete. Nu ist der Leis oder Leich, den sie sungen:

Nu tretent herzu die büfsen wollen!
  Fliehen wir die heissen höllen!
Lucifer ist ein böser geselle:
  Sein muth ist, wie er uns verfälle,
Wande er hette das pech zerlan,
  Dess sollen wir von sünden gahn.
Der unsere bufse wolle pflegen,
  Der soll beichten unde widerwegen;
Der beichte rechte, lass sünde fahrn,
  So will sich Gott über ihn erbarm;
Der beichte rechte, lass sünde ruhen,
  So will sich Gott selber ihm erneuen.

Jesus Christ der ward gefangen,
  An ein kreuze ward er erhangen,
Das kreuze ward von blute roth:
  Wir klagen Gott's martel und seinen tod.
Durch Gott vergiefsen wir unser blut,
  Das sei uns für die sünde gut.
Dess hilf uns, lieber Herre Gott,
  Dess bitten wir dich durch deinen tod.

"Sünder, womit willt du mir lohnen?
  Drei nagel unde ein dornen-kronen,
Das kreuze frohn, eins speres stich,
  Sünder, das litt ich alles durch dich:
  Was willt du leiden nu durch mich?"

So rufen wir aus lautem tone:
  "Unsern dienst geben wir dir zu lohne,
Durch dich vergiefsen wir unser blut,
  Das sei uns für die sünde gut."
Dess hilf uns, lieber Herre Gott,
  Dess bitten wir dich durch deinen tod.

Ihr lügener, ihr meinsweräre,
Dem höchsten Gott seid ihr unmäre!
Ihr beichtet keine sünde gar,
Dess müsset ihr in die hölle dar.
Davor behüt uns, Herre Gott!
Dess bitten wir dich durch deinen tod.

Nu knietent sie alle nieder un spiendent [spreizten] ihre arme kreuzeweis unde sungent:

Jesus der ward gelabet mit gallen,
Dess sollen wir an ein kreuze fallen.

Nu fielent sie alle kreuzeweis nieder uff die erde, unde lagen ein weil da, untz dass die sänger aber [abermals] anhuben zu singende, so knietent sie uff die knie unde hubent ihr hände uff unde sungent den sängern nach also kniend:

Nu hebent uff die euern hände,
Dass Gott dis grofse sterben wende!
Nu hebent uff die euern arme,
Dass Gott sich über uns erbarme!

Jesus, durch deiner namen drei,
Du mach uns, Herr, vor sünden frei!
Jesus, durch deine Wunden roth,
Behüt uns vor dem jähen tod!

Nu stundent sie alle uff un giengent umbe den ring, sich geischelnde, als sie vormals hatten gethan, unde sungent also:

Maria stund in grofsen nöthen
Da sie ihr liebes kind sah tödten,
Ein schwert ihr durch die seele schneit:
Das lass dir, sünder, wesen leid!
Dess hilf uns, lieber Herre Gott,
Dess bitten wir dich durch deinen tod.

Jesus rief im Himmelreiche
Seinen Engeln alle gleiche
Er sprach zu ihn'n viel senedeclichen:
"Die Christenheit will mir entwichen, —
Dess will ich lan die welt zergan,
Dess wisset sicher, ohne wahn!"
Davor behüt uns, Herre Gott,
Dess bitten wir dich durch deinen tod.

Maria bat ihrn sohn, den süfsen:
"Liebes kind, lass sie dir büfsen,
So will ich schicken dass sie müssen
Bekehren sich; dess bitt ich dich,
Viel liebes kind, dess gewähr du mich."
Dess bitten wir sünder auch alle gelich.

Welich frau oder mann ihre eh nu brechen,
Das will Gott selber an sie rächen:
Schwefel, pech und auch die gallen,
Giefset der Teufel in sie alle:
Fürwahr, sie sind des Teufels bot.
  Davor behüt uns, Herre Gott,
  Dess bitten wir dich durch deinen tod.

Ihr Mördere, ihr Strafsräubäre,
Euch ist die rede eintheil zu schwere:
Ihr wollet euch über niemand erbarm,
Dess müsset ihr in die Hölle fahrn.
  Davor behüt [uns, Herre Gott,
  Dess bitten wir dich durch deinen tod.]

Nu knietent sie unde fielen denne [dann nieder] unde sungent, unde stunden denne wieder uffe, unde hatten alle gebärde als sie vormals hatten gehabt von deme sange *'Jesus ward gelabet mit gallen'* untz [bis] an den sang *'Maria stund in grofsen nöthen'*. So stundent sie danne aber uff unde sungen diesen Leich, sich geischelnde:

O weh, ihr armen Wucheräre,
Dem lieben Gott seid ihr unmäre:
Du liehest ein Mark als um ein Pfund,
Das ziehet dich in der Höllen grund;
Dess bistu immer mehr verlorn,
Darzu so bringet dich Gottes zorn.
  Davor behüt [uns, Herre Gott,
  Dess bitten wir dich durch deinen tod.]

Die Erd erbebt, auch klingen die steine:
Ihr harten herzen, ihr sollet weinen,
Weinend tougen mit den augen!
Schlagend euch sehre durch Christus ehre!
Durch [ihn] vergiefsen wir unser blut,
Das sei uns für die sünde gut.
  Dess hilf uns, lieber Herre Gott,
  Dess bitten wir dich durch deinen tod.

Der den Freitag nit enfastet,
Un den Sonntag nit enrastet,
Zwar der muss in der Hölle pein
Ewiglich verloren sein.
  Davor behüt uns, Herre Gott,
  Dess bitten wir dich durch deinen tod.

Die Eh, die ist ein reines Leben,
Die hat Gott selber uns gegeben:
Ich rath, Frauen unde ihr Mannen,
Dass ihr die hochfahrt lasset dannen;

Durch Gott so lasst die hochfahrt fahrn,
So will sich Gott über euch erbarn.
Dess hilf uns, lieber Herre Gott,
Dess bitten wir dich durch deinen tod.

Nu knieten sie aber [abermals], unde fielen unde sungent, unde stunden denne wieder uffe, unde hatten alle gebärde als sie vormals hatten gehabet, von dem sange *'Jesus der ward gelabet mit gallen'* untz an den sang *'Maria stund in grofsen nöthen'*.

So was das geischeln aus. So leiten sie sich denne nieder, als sie hatten gethan als sie anfingen, unde schritten über einander unde hiefsen einander uffstahn, als davor, unde giengent denne in den ring un thaten [zogen] sich wieder an. Dieweil sie sich aus- und anthaten [kleideten], so giengen biderbe [biedere] leute unde hieschent an dem ringe den leuten, dass sie die brüder steuerten [den Brüdern Geld gäben] zu kerzen unde zu fahnen: damit ward ihnen viel geldes. So sie dis alles hatten gethan unde sich wieder gekleidet hatten, so stund ihrer einer, der ein Leie was unde lesen kunte, uff ein bergfried [Erhöhung] unde las disen nachgeschriebenen Brief.

[Der Geisler Brief und Predigt.]

Dis ist die Botschaft unsers Herrn Jesu Christi, die vom Himmel herab kommen ist uff den altar des guten herrn Sankt Peter zu Jerusalem, geschrieben an eine marmelsteinin [marmorsteinerne] Tafel, von der ein licht erschien als ein blitz. Die Tafel hat Gottes Engel uffgereoket. Da das ersah das volk gemeine, da fielent die leute nieder uff ihr antlitz unde schrient 'Kyrieleyson'! Das ist also viel gesprochen als 'Herre, erbarme dich über uns'. Die Botschaft unsers Herren sprach also:

Ihr menschenkinder, ihr habt gesehen unde gehöret, was ich verboten habe, unde habt das nit behütet, darum dass ihr ungläubig und ungerecht seid, unde auch nit behütet habet meinen heiligen Sonnentag, unde habet das nit gebüfset und gebessert, unde auch von euern sünden nit ab wollet lassen, die ihr begangen habt, unde habt wohl gehört in deme Evangelio: 'Himmel und Erde muss vergehn ehe meine Worte immer vergehn.' Ich han euch gesandt von korn, von wein und öl genug, wohl nach rechter mafse; unde das hab ich euch alles genommen von euern augen, um eure bosheit unde um eure sünde unde um eure hochfahrt, wand [weil] ihr nit behütet habet meinen heiligen Sonnentag unde meinen heiligen Freitag, mit fasten unde mit feiern. Darumbe gebeut ich den Saracenen und andern heidenschen leuten, dass sie vergiefsen euer blut unde viel gefangen mit ihnen führen. Es ist in kurzen jahren viel jammers geschehen: erdbeben, hunger, feuer, matschrecken [Heuschrecken], raupen, mäuse, schauer [Hagel], reif, frost, blitzen, grofses streites viel; das habe ich euch alles vorgesandt, darum dass ihr nit habet behütet meinen heiligen Sonnentag. Seit ihr dann also blind seid an den augen eurer seele, und euer ohren so taub, dass ihr nit wollet hören die wort meiner stimme, darum habe ich euch angesandt viel schmerzen und plagen, und dass viel

thiere wilde sollen fressen euer kinder. Ich han euch gesandt dürre jahr, und regen mit güssen unde grofses wasser, unde habe das erdreich gekränket dass es unfruchtbar worden ist. Auch han ich über euch gesandt das heidensche volk, das euer kinder hat gefangen. Ich schuf, dass ihr dürres holz vor hunger musstet essen, ohne brod, in einigen landen, unde die tannenzapfen und haselzapfen, unde das kraut in dem garten unde neben den strafsen das musstent sie vor hungers noth essen. Selig was der dem es werden mochte, darumbe dass ihr nit behütet habt meinen heiligen Sonnentag unde auch meinen Freitag. O ihr ungetreuen und ihr unglaubhaftigen, bedenket ihr euch nit, dass mein Gottes zorn über euch kommen ist um euer bosheit, der ihr euch gewöhnet habt. Ich hätte mir gedacht, dass ich zerstören unde zertheilen wollte die weite welte umbe euern unglauben, dass ihr euch nit verstehn wollet auf meine heiligen wort des heiligen Evangelii, dass ich gesprochen han dass 'Himmel unde Erde müsse vergehn, meine Worte vergehn nimmer'. Der worte habt ihr vergessen unde habt nit behütet meinen heiligen Sonnentag unde meinen heiligen Freitag, mit fasten unde mit guten werken.

O ihr viel armen, bedenket ihr nit das kreuze Gottes unde sprechet also: 'wir sind brüder unde sind doch nit wahre brüder'. Ihr sint einander feind, unde machet einander gevatterschaft unde haltet sie nit, als ihr zu rechte solltet. Darumbe gedacht ich, dass ich euch zertheilen wollte in die welte, weit von einander. Das hat mich gereuet, — durch euern willen nit, sondern mehr durch die menie meiner heiligen Engel, die mir zu fufse sind gefallen unde mich erbeten hant, dass ich meinen zorn von euch gewendet han und ich mein barmeherzekeit mit euch getheilet han.

O ihr viel armes geschlechte! Dass [der] ich den höllischen leuten, den Juden, han geben die alte eh' [den alten Bund] uff deme berge Sinai, unde die behaltent ihren Samestag; aber ich habe euch geben die eh' des heiligen touffes [den Bund der h. Taufe] mit meiner seele selber. Und ist auch, dass ihr nit behaltent den heiligen Sonnentag und auch den h. Freitag und ander hochgezeitliche tage meiner lieben Heiligen: so will ich über euch lassen gahn meinen zorn, dass die wölfe und andere wilde thiere fressent euere kinder, unde will thun dass ihr jung sterbet unde dass der Saracenen rosse füfse euch ertreten müssent und an euch rächent die tage meiner heiligen ufferstanunge [Auferstehung]. Wahrlich, die wahrheit sag ich euch: behaltet den heil. Sonnentag, von dem Samestage zu mittage bis an den Montag zu lichten morgen. Ich gebeut euch Priestern unde [Mönchs-] Brüdern, dass sie setzent kreuzfahrte, fasten unde beten, das soll sein an eime Freitage. Glaubet mir: und behaltet ihr nit mein gebot, so will ich lassen fallen blutigen regen, dicker als der schauerhagel.

Ich hatte gedacht, an dem zehenten tage des siebenten monen [Monats] — das ist an dem Sonnentage nach unser Frauen tage als sie geboren ward — dass ich getödtet wollt haben alles das lebendig was uff erden. Dess hat mich wendig gemachet meine liebe mutter Maria unde die heiligen Engel Cherubin unde Seraphin, die nit abstanden für euch zu bittende: durch die habe ich euch vergeben euer sünde unde mich erbarmet über euch sünder. Ich schwöre euch bei meinen heiligen Engeln, dass ich euch senden will etliche thier unde geflügel das ihr nie vor gesehen hant, unde die sonne würd also finster dassein mensche das an-

der tödtet. Ich kehre mein antlitze von euch unde würd unmenschliche klage mit maniger stimmen. Euer seelen sollent dorren von deme feure das nit ende hat. Ich will uber euch weisen ein gräulich volk, die euch schlachten unde verwüsten euer land, um euer sünde. Ich schwör euch bei meiner rechten Hand, das ist bei meiner göttlichen gewalte unde bei meiner wirdekeit: Ist dass ihr nit behaltet meinen heil. Sonnentag unde meinen heil. Freitag, ich verderbe euch so gar, dass euer nimmer mehr gedacht wird uff erden.

Fürwahr sprich ich: Ist dass ihr euch bekehret von euern sünden, so will ich über euch thun meinen heiligen segen, so bringet das erdreich frucht mit gnaden unde würd alle die welt erfüllet mit meiner wirdekeit. Ich will ihnen [euch] geben meine grofse freude, also dass ihr euers neuen mit dem virnen hinbringet, unde will meines zornes gen euch vergessen, unde will erfüllen alle euere häuser mit meiner göttlichen güte, unde wenn ihr kommet vor mein gerichte, so will ich euch meine barmherzekeit mitte theilen mit den auserwählten in deme ewigen reiche. Amen.

Ich schaffe, welch mensche nit glaubet an die botschaft, der würd in die acht verbannen meines Vaters von Himmel. Aber wer es glaubet, deme kommet mein segen in sein haus. Sehent: wer der mensche ist, der seinen ebengenossen erzürnet hat, der soll sich versöhnen mit ihme eh dann er empfahe meinen heiligen Leichnam. Wer den andern nöthet oder reisset [reizet] zu schwören an deme Sonnentage, der ist verfluchet mit deme der den eid schwöret. Die gerichte an meinem Sonnentage hant, sind verbannen immer [und] ewiglich. Wissent, dass ich gewalt habe über alle kreature in Himmel und in Erden und im Abgrunde und allen stätten: unde ihr seid so gar ungetreue! unde versteht, das ihr nit versteht, die reue noch ablass euer sünden nit empfahend! Darum haltet ihr nit meinen heiligen Sonnentag und auf den Freitag und andern meine gebot, unde seid so gar voll dumbes sinnes unde seid ohne witz unde versteht nit die ewige reue unde die ewige freude. Die Tage sind mein: ich habe sie geschaffen und alle Zeit. Ich han euch gegeben alles das ihr hant, und ihr erkennet nit die Tagezeiten oder mich selber, unde etliche [jegliche] kreature erkennet ihren Schöpfer.

O ihr armen, ihr tumben, ihr erkennet nit euern Schöpfer; davor wär euch besser dass ihr nit geschaffen wäret dass ihr nit besitzen sollet das ewige Leben. Sehent: meine Tage die sind bei ewigen ruhen alle zeit, unde die kreature die mir dienet die soll würdig sein zu empfahende die selben ewiglichen ruhen: und ihr armen, ihr erbet nit meine ruhe! Ihr haltet nit meinen heil. Sonnentag und ander hochgezeit-tage meiner lieben Heiligen. Und wer ein Priester ist, der den Brief meiner Botschaft hat und den nit enlieset vor deme Volke und den birget in seiner haltunge der ist Gottes feind unde behalte nit sein gebot. Ja sind [giebt] es etteliche Priester, die darum Priester werden dass sie wohl essen unde trinken wollent unde Gottes Wort nit predigen wollent: das kummet ihnen alles uff ihr haupt vor Gottes Gerichte.

Ist, dass ihr höret meine stimme und haltet mein gebot und euch kehret von euern sünden, so verfluch ich euch nit immer und immer. Wahrlich, ich schwöre euch bei meiner zeswen Hand unde bei meinen hohen Armen und bei den tugenden meiner Engel: ist, dass ihr behaltet

meinen heiligen Sonnentag unde meinen Freitag — das ich euch gelobet habe, das leiste ich euch völleklich. Wer der mensche ist, der gern zu Kirchen geht unde sein Almosen und ander lob mir erzeiget, der arbeit will ich ihm danken mit maniger liebe, in deme tage meines Gerichtes und an deme Ende. Alle die Wucherer und alle die da gesuch nehment unde die darnach stellent, über die kommet Gottes zorn, ob sie nit bessernt. Wahrlich, alle Ehbrecher und Ehbrecherin, die sind mit einander verlorn und verdammet ewiglichen, ob sie nit bessernt unde bufsent; und alle die bei Gotte schwören frevellich unde das nit bessernt, sind auch verlorn, wan [denn] die sind und heifsen Gottes marteler. O ihr viel armen: ist, dass ihr nit gebet eueren zehenten recht, Gottes zorn geht über euch. Wer die sind, die zu der Kirchen gehn an meinem heiligen Sonnentage und an andern heiligen Tagen und ihr Almosen theilen mit den Armen, die erwerben erbarmunge meines Vaters.

Wann der Brief der heiligen Botschaft von dem Engel gelesen ward und er ihn in der hand hielt, da kam eine Stimme vom Himmel unde sprach: 'Glaubet ihr mit reuenden herzen an euern Schöpfer und an die gute Botschaft die ich euch erboten habe? wohin ihr euch tröstet zu fliehende, da mag sich niemand verbergen vor meinen Augen.' Da stund auf der Patriarch mit seinen Priestern und das Volk gemeine; da sprach der Engel: "höret gemein unde vernehmet, wand ich euch schwöre bei den tugenden unsers Herrn Jesu Christi, und bei seiner Mutter der reinen Maid, und bei den tugenden aller Engel, und bei den kronen aller Marteler, dass die Botschaft keines menschen hand geschrieben hat, wann [sondern] der König vom Himmel mit seiner hand, unde wer das nit glaubet der ist verkehrt unde verbannen unde Gottes zorn kummet über ihn. Wer es aber glaubet, der soll Gottes erbarmunge haben und sein haus in dem Ewigen Lebende. Unde wer die Botschaft Gottes abschreibet unde von stadt zu stadt unde von hause zu hause unde von dorfe zu dorf den Brief sendet: Mein Segen kummet in sein haus. Welich Priester diese Botschaft höret unde schreibet oder deme Volke kündet, über den soll gehn mein Segen, unde soll sich freuen mit meinen Auserwählten immer, in meinem Reiche, ewigliche. Amen."

Nu schweiget und höret, so will ich euch sagen von der Brüderschaft und von der Wallfahrt, wie sie her kommen ist von dem Engel des allmächtigen Gottes, wie dass Gott der Welt kund thäte dass sie ihn erzürnet hätte, unde schreib ein Tafel, die was marmelsteinin, unde sie sandte bi eim sim [durch einen seiner] Engel gen Jerusalem. Die Botschaft kunte der Engel; mit uffgereckter hand hub er uff die Tafel unde sprach also: "O ihr armes geschlechte, warum erkennet ihr nit euern Schöpfer. Wisset, unde wilt du nit forchten Gottes zorn, so will er über euch lassen ergan seinen zorn unde seine gewalt." Da das Volk ersach die Tafel, da die Botschaft an stund, da erschein die Tafel und erleuchte das Münster, gleicherweis als ein blitz. Da erschrack das Volk so sehre, dass sie nieder fielent uff die antlitze, — — unde da sie wieder kament zu sich selber, was thaten sie? sie giengen zu einander und beriethen sich, was sie darzu thäten das Gott lobelich wäre, unde dass er vergesse seines zornes. Da beriethen sie sich und giengen zu dem könige von Cecilien und baten ihn dass er ihnen riethe was sie darzu thäten, dass Gott seines zorns gegen

ihnen vergesse. Der rieth ihnen, dass sie fielent uff ihre knie und bätent den allmächtigen Gott, dass er ihnen kund thäte was sie darzu thäten und wie sie sich mit ihm versöhneten, dass er vergesse seins zornes gegen der armen Christenheit. Das Volk thät als er ihnen riethe unde fielen uff ihr knie unde baten Gott mit ganzem ernste. Da sprach der Engel: 'Mensche, als du wohl das weist das Gott 34 jahr uff Erdreich gieng unde nie lieben tag gewann [keinen guten Tag hatte] — ich geschweige seiner grofsen marter die er durch dich erlitten hat an dem kreuze — des hast du ihm nit gedanket unde wilt ihm auch nit danken. Wilt du dich nu mit Gott versöhnen, so solt du wallen 34 tag unde sollt nimmer guten tag noch nacht gewinnen, unde sollt vergiefsen dein blut, so will er sein blut nimmer an dir lon verloren werden unde will vergessen seins zornes gegen der armen Christenheit.' Dis hub an der könig von Sicilien und vollebrachte die Wallefahrt mit seinem Volke gemeinliche bis zu dem könige von Krakau, der vollebracht sie bis zu dem könige von Ungarn, der könig von Ungarn bis zu dem von Meissen, der von Meissen bis zu dem von Brandenburg, der von Brandenburg bis zu dem [l. denen] von Eisenach, die von Eisenach bis zu den von Würzeburg, die von Würzeburg zu den von Halle, die von Halle zu den von Esslingen, die von Esslingen zu den von Calve, von Calve gen Wile, von Wil gen Bulach, die von Bulach die vollebrachten die Wallefahrt zu den von Herrenburg unde gen Tuwingen unde gen Rotenburg, unde ist also kummen uff den Rhein in alle städte, grofse und kleine, unde in Elsass.

Nu führent wir, die von Lichtenau, diese Wallefahrt; nu bittent Gott, dass er uns kraft unde macht gebe, und sinne und witze, dass wir sie also vollbringen dass es Gotte und seiner lieben Mutter Marien und allen Engeln und allem himmelschen Heer ein lob sei, und allen denen ein trost sei, zu leibe unde zu seele, die uns oder unsern Brüdern, die die Wallefahrt gethan hant und jetzundan thun und noch thun wollen, gütlichen gethan hant und noch wohl thun, dass denen Gott den ewigen lohn wolle geben und alle die seelen noch heute darvon getröstet werden von allen ihren arbeiten. Des helf uns der Vater und der Sohn und der heilige Geist. Amen. Allen denen soll wesen kund, die diesen Brief gesehent und gehörent lesen, dass von Polen bis zu Sicilien, und in Cipern, und von Cipern bis zu Toskana, und in Kadan zu Genua bis gegen Avignon, unde nieder von Avignon bis zu Lyon, von Lyon bis zu Rome, unde niderwendig in allen ihren gebieten, und in Padua und in ihren gebieten, der dritte mensch nit lebet. Nu ist der Tod kommen bis gen Bern und in Kärnthen und in Oesterreich unde her bis in Elsass. Wer da stirbet oder todt ist, die liegent alle nit länger bis an den dritten tag, unde hant andern keinen Siechtagen denne *drei*: der *erst* ist, welchen menschen würd in dem haupt weh, mit grofser hitze, der stirbet zuhand; der *ander* heisset das kalte; der *dritte* sind kleine drüsen und werden den leuten unter beiden armen und obwendig den knie, in der gröfse als ein haselnuss. Und von den Siechtagen ist gar viel leutes tod in den landen. Und von den Siechtagen soll niemand erschrecken: wer da erschricket, der ist todt zu hand. Für die Siechtagen ist gut: olei von weissen Lilien und olei von Tillsamen, alzuhand heiss gemachet und ein wollen weiss tuch genommen und darin geleit und daraus gedrucket, so mans allerheissest

geleiden mag, vier oder fünf, und uff den siechen geleit. Essig und saure speise ist für den Siechtagen gut. —

Hie hette der Brief ein ende. So der gelesen war, so zogen sie wieder in die stadt, zween unde zween, ihren fahnen und ihren kerzen nach, unde sungen den ersten Leich *'Nu ist die betefahrt so hehre'*, und läute man die grofsen glocken gegen ihnen; und [so] sie in das Münster kamen, so fielen sie kreuzeweis nieder, drei mal, als da vor geschrieben ist. So sie aufgestundent, so gingen sie an ihr herbergen oder wo sie wollten.

Man soll wissen, dass die erste Brüderschaft die zu Strafsburg kam, die kament eines morgens uff Metzigerau und geischelten sich da, darnach giengen sie erst in die stadt; aber die Brüderschaft die danach darkament, die giengen gemeinlich alle eh in die stadt denne sie sich geischeltent, und hielten auch alle die weise die da vor geschrieben steht. *Doch hettent etliche maniger hande andere Leise dieweil sie zogetent; aber zu der Bufse hielten sie alle einen Leis.*

Man soll wissen: wanne die Geischelere sich geischelten, so was das gröfste zulaufen und das gröfste weinen von andacht das je kein mann sollt gesehen; so sie denne den Brief lasen, so hub sich grofser jammer von deme Volke, wande sie glaubeten alle es wäre wahr. Unde so die Pfaffheit sprachen, wobei man erkennen sollte, dass die Geischelfahrt gerecht wäre und wer den Brief besiegelt hätte: so antworteten sie unde sprachen, wer die Evangelien hätte besiegelt? So brachten sie die leute darzu, dass sie der Geischeler worte mehr glaubeten, denne der Pfaffen. Unde die leute sprachen auch zu den Pfaffen: "Was kunnet ihr sagen? dis sind leute, die die Wahrheit führen unde sagen." Und wo sie in die städte kamen, da fiel viel leutes zu die auch Geischeler wurden, beide Laien unde Pfaffen; doch unterwand sich sein kein Pfaffe der ausgelehret was. Da trat auch manig biedermann in die Geischelfahrt in seiner einfältigen weise, der nit den falsch erkannte der drinne verborgen lag. Doch fiel auch viel maniger bewährter bösewicht zu, denne biedere leute die danach also böse wurden, oder böser denne vor. Etliche blieben auch bieder darnach, der was aber nicht viel. Etlichen liebet [gefiel] die Brüderschaft also wohl: so sie sie zweimal vollebrachten, so fingen sie sie wieder an; das geschah darum, wanne sie giengen die weile müssig und arbeiteten nit, wande, wo sie hin kamen, wie viel ihrer denn was, so lud man sie alle uff unde bot es ihnen aus der mafsen wohl, unde was viel leutes die sie gerne hätten geladen, mochten sie [von] ihnen [zu] bekommen sein: also werth waren sie. Die bürger in den städten die gaben ihnen von der gemeinde geld, damit sie fahnen und kerzen kauften.

Die Brüder nahmen sich auch an grofser heiligkeit und sprachen, es geschähen grofse zeichen durch ihren willen. Zum ersten sprachen sie: ein biedermann hätte ihnen geben trinken aus eim fasse mit weine, und wie viel sie draus getrunken, so was es alles voll. Sie sprachen auch, dass ein Marterbild zu Offenburg geschwitzet hätte, und unser Frauen Bild zu Strafsburg hätte auch geschwitzet. Solich mähr sagten sie viel, die alle gelogen waren. Sie sprachen auch, die Rinder hätten zu Ersthein geredet. Das kam also: einer der was zu Ersthein, der hiess Rinder, der was also schwach von Siechtagen, dass er ohne sprechen lag. Nu kam es, die weile die Geischeler da waren, dass sich der sieche bessert unde redend ward; da seit [sagte] eins dem andern "Rinder ist redend worden". Da sprachen die Geischeler, die Rinder in den ställen wären redend worden. Das erscholl als weit das land was, dass einfältig leute wähnten es wär also. Sie nahmen sich auch an die besessenen leute zu beschwörende; da sprach ihrer einer, da er eins beschwur: "du verschnittener Teufel, du musst heraus unde soltest du auch deine mutter geschneiden". Mit den heiligen worten hätten sie eh hundert Teufel in eins bracht, denne sie einen mochten han ausser ihm bracht. Sie trugen auch ein ertrunken todt kind uff der Auen umbe ihren ring, da sie sich geischelten, unde wollten es lebendig han gemacht; das geschach aber nit.

Diese Geischelfahrt währet langer danne ein viertheil jahres, dass alle woche etwie manig schaar kam mit Geischelern. Darnach machten sich Frauen uff unde fuhren auch after lande unde geischelten sich. Danach fuhren junge Knaben unde Kind auch die Geischelfahrt. Danach wollten die von Strafsburg nit mehr gegen ihnen stürmen unde wollten ihnen auch keine steuer geben zu kerzen und zu fahnen. Man ward ihrer auch also müde, dass man sie nit mehr also gedichte [häufig] zu hause lud, als man hatte gethan. So geriethen sie als unwerth worden, dass man lützel [wenig] acht auf sie hatte. Da geriethen die Pfaffen sagen den falsche unde die trugene, damit sie umgiengen, und dass der Brief ein lügen was den sie predigten, wand an der erste hätten sie das Volk an sich bracht, dass man niemand verhören wollt der wider sie redete. Welcher Pfaffe auch wider sie redete, der mochte kaum genesen vor dem Volke. Doch ward ihre Fahrt nie so gut, Pfaffen redeten allewegen darwider. Ze jungest [zuletzt] verbot man, dass kein fremde Geischeler zu Strafsburg kommen getorste. Aber vormals, die weile die Geischelfahrt währete, da hatten etliche Handwerkeleute ein Brüderschaft uffgesatte, die nit after lande fuhren, unde geischelten sich nuwent in der stadt, in herr Eberlins garten von Mulnheim, und so dieselben eine leiche hatten, der ein Bruder was, so gingen sie sich geischelnde zu dem opfer, und andere gewohn-

heit hatten sie unter ihnen selben uffgesetzet. Das ward ihnen alles also verboten, dass sie keine Bruderschaft getorstent han unde sich auch nit öffentlich getorstent geischeln. Wan, wer sich geischeln wollte, der sollt in seime haus geischeln heimlich.

Bischof Bertholt von Buchecke zu Strafsburg, der verbot es auch in seinem Bisthum mit geistlichen geboten, wand der Papst allen Bischöfen gebot, dass sie sie sollten abthun, um manchen Unglauben, den sie hielten in dem geistlichen scheine, unde sunderlichen dass ein Laie dem andern beichtete.

Dis han ich beschrieben, als es zu Strafsburg ergangen ist. Und als es da was, also was es auch uff dem Rheine in allen städten; das selbe was in Schwaben, in Franken, in Westerreich und in viel gegenden Deutsches landes. So nahm die Geischelfahrt in eime halben jahr ein ende, die da sollte nach ihrer sage han gewährt 34 jahr.

.... Da die vor geschriebenen Geischeler gen Strafsburg kamen, da kam auch ..... ein Sterben unter die leute, dass [dess] niemand von ihme selber gedachte, noch von hörsagenden, dass so grofses Sterben je da gewäre. Und alle die weile dass die Geischeler währeten, die weile starb man auch; unde da die abgiengen, da mindert sich das Sterben auch.«

Die leidenschaftliche Neigung des damaligen Geschlechts für strenge qualvolle Büfsungen erklärt sich nicht allein aus der Furcht vor dem schwarzen Tode, sondern aus den revolutionären Bewegungen und unmenschlichen Gräuelthaten, welche der Pest und den Geiselbrüdern unmittelbar voraufgingen und folgten. Die Juden waren in den letzten friedlichen Zeiten sehr zahlreich, wohlhabend und übermüthig geworden; der faule Christenpöbel in den Rheinlanden war ihnen tief verschuldet und warf einen tödtlichen Hass auf sie. Das blofse Gerücht (bei den ersten Anzeichen des schwarzen Todes), als hätten sie die Brunnen vergiftet, genügte um »in allen Städten uff dem Rheine« diese Heloten des Mittelalters schaarenweise auf die Scheiterhaufen zu bringen. »In etlichen Städten brannte man sie mit Urtheil«, sagt Closener, d. h. in Folge eines Beschlusses der Bürgerschaft; »in etlichen stiefsen sie [die Juden] die Häuser an da sie innen waren unde brannten sich selber«. Als der Strafsburger Rath anfangs hierin dem Pöbel ehrenhaft und besonnen widerstand, entsetzte und verjagte man ihn, machte einen Metzger zum Bürgermeister und würgte und verbrannte die Juden, wohl zweitausend, und mit ihnen auch alle die vielen Pfand- und Schuldbriefe, die sie von dem christlichen Pöbel Strafsburg's in Händen hatten. Solches geschah vom

9. bis zum 14. Februar des genannten Jahres 1349, Closener nennt es »unmäfsige Woche«. Die ausführliche, unübertrefflich naturtreue Schilderung dieser Vorgänge möge man bei unserm Chronisten (S. 104—107 der Stuttg. Ausg.) selber nachlesen.

Die Geiselfahrten, durch ihre Uebertreibungen, besonders auch durch die Frauen- und Kinderumzüge, verächtlich geworden, fanden ihr Ende in Spöttereien und leichtsinnigen Tänzen. Closener sagt oben S. 127, man sang, »also man zu tanze noch singet«. Dass es sich hier wirklich um einen Geislertanz handelt, erfahren wir aus *Justinger's* Berner Chronik (herausgeg. von Stierlein. Bern, 1818. 8.) S. 142: »Darnach [Ao. 1350] an Sanct Stefan's Tag zogen die von Bern aus und schlugen sich für Loubeck und für Mannenberg, und waren bei ihnen die von Frutigen und von Thun, und wan es gleich nach dem Grofsen Tode was, die dann davon kommen, die waren fröhlich und sungen und tanzten. Also waren mehr dann tausend gewappneter Mannen an einem Tanz. Die sungen also und spotteten der Geisler, die vor unlangem after land gangen waren:

Der unser Bufs well pflegen,
Der soll Ross und Rinder nehmen,
Gäns und feiste Swin!
Damit so gelten wir den Win.«

Das travestirende Tanzlied entstand also aus dem oben S. 122 und 127 von beiden Chronisten mitgetheilten Leis der Geisler. Auffallenderweise versteht W. Wackernagel Closener's Worte so, als sei vielmehr die Melodie der Geisler einem früheren Tanze entnommen, denn er sagt: »Jetzt also Tanzleiche auch beim Volk und die Form von daher auf den geistlichen Gesang übertragen: bei den höfischen Dichtern hatte sie eher den umgekehrten Gang genommen«. (Gesch. der deutschen Literatur S. 266, Anm. 38.) Aber das ist angesichts der Berner Chronik gewiss unrichtig, und lässt sich auch aus Closener nicht herauslesen. — Soviel aus der Strafsburger Chronik; alles folgende ist der Limburger entnommen.

Um 1350. Kleidertracht. Neues Leben, neue Lieder und neue Kleider.

»In derselbigen Zeit und manch Jahr zuvor, da waren die *Waffen* als hernach geschrieben stehet ...... Die *Kleidung* von den Leuten in Teutschen Landen was also gethan. Die alte Leut mit Namen, trugen lange und weite Kleider, und hatten nit Knauf, sondern an den Armen hatten sie vier oder fünf Knäuf. Die Ermel waren bescheidenlich weit. Dieselben Röck

waren umb die Brust ober gemützert und geflützert, und waren vornen aufgeschlitzt bis an den Gürtel. Die junge Männer trugen kurze Kleider, die waren abgeschnitten auf den Lenden und gemützert und gefalten, mit engen Armen. Die Kogeln waren grofs. Darnach zu Hand trugen sie Röck mit vier und zwenzig oder dreissig Geren, und lange Hoiken, die waren geknauft vornen nieder bis auf die Füfs. Und trugen stumpe Schuch. Etliche trugen Kugeln, die hatten vornen ein Lappen und hinden ein Lappen, die waren verschnitten und gezattelt. Das manches Jahr gewähret.

Herrn, Ritter und Knecht, wann sie hoffarten, so hatten sie lange Lappen an ihren Armen bis auf die Erden, gefüdert mit Kleinspalt oder mit Bund, als den Herrn und Rittern zugehört, und die Knecht als ihnen zugehört.

Die Frauwen gingen gekleidet zu Hoff und Dänzen mit par Kleidern, und den Underrock mit engen Armen. Das oberste Kleid heise ein Sorkett und war bei den Seiten neben undenauf geschlissen, und gefüdert im Winter mit Bund, oder im Sommer mit Zendel, das da ziemlich eim jglichen Weib was. Auch trugen die Franwen die Burgersen in den Stätten gar zierliche Hoiken, die nennte man Fyllen, und was das klein Gespense von Disselset, kraus und eng beisammen gefalten mit einem Same bei nahe einer Spannen breit, deren kostet einer neun oder zehen Gulden.

In derselbigen Zeit sung man ein neuw Lied in Teutschen Landen, das war gemein zu pfeifen und zu trommeten und zu allen Freuden:

Wisset, wer den Seinen je auserkieset,
Und ohn alle Schuld sein treuwen Freund verliefet,
Der wird viel gern siegelos.
Getreuwen Freund den soll niemand lasen,
Wenn man das vergelten nit en kann.

Das Lied gleichet man der Schrift *in moribus*, als da spricht *Aristoteles in Ethic. lib.* 9. Amicus est consolativus amico, & visione & sermone.

Auf disses sang man aber ein gut Lied von Frauwen Zuchten, und sonderlich auf ein Weib zu Strafsburg, die hiefe Agnes und was aller Ehren werth, und trifft auch alle gute Weiber an. Das Lied ging also:

Eines reinen guten Weibs Angesicht,
Und fröhlich Zucht dabei,
Die seind wahrlich gut zu sehen.
Zu guten Weibern han ich Pflicht,
Wann sie seind alles Wandels frei, ꝛc.

Darnach nit lang sang man aber ein gut Lied, von Weis und von Worten durch ganz Teutschland, also:

Ach reines Weib von guter Art
Gedenk an alle Stetigkeit,
Dass man auch nie von dir sait
Das reinen Weiben übelsteit.
Daran soltu nu gedenken,
Und solt von mir nit wenken,
Dieweil dass ich das Leben han.

Noch ist mir eine Klage noth
Von der liebsten Frauwen mein,
Dass ihr zartes Mündlein roth
Will mir ungenädig sein.
Sie will mich zu Grund verderben,
Untrost will sie an mich erben,
Dazu en weiss ich keinen Rath.

Anno 1350. In dieser Zeit was ein Bischof zu Mentz, der hiefe Bursemann mit dem Zunamen, und was von Virnberg geboren, und hiefe darumb Bursmann dass er gern drank.

Darnach da das Sterben, die Geiselfahrt, Romerfahrt, Judenschlacht, als vor geschrieben stehet, ein End hatte, da hub die Welt wieder an zu leben und fröhlich zu sein, und machten die Mann neuwe Kleidung. Die Röck waren unden ohne Geren, und waren auch abgeschnitten umb die Lenden, und waren die Röck einer Spannen nahe über die Knie. Darnach macheten sie die Röck also kurz, eine Spann under den Gürtel. Auch trugen sie Hoiken, die waren all umb rund und ganz. Das hiefe man Glocken, die waren weit lang und auch kurz. Da gingen lange Schnäbel an den Schuhen. Die Frauwen trugen weite Hembe ausgeschnitten, also dass man ihnen die Brust bei nahe halb sahe.

1355—59. Liebeslied. Erdbeben. Passionslied. Der schwarze Tod kehrt zurück. Spottlied. Lied einer Nonne.

[Anno 1355.] In denselbigen Zeiten sang man dies Liedgen:

Ach Gott dass ich sie meiden muss
Die ich mich zu der Frauwen hatt' erkohren,
Das thut mir wahrlich allzumahl wehe;
Mocht mir noch werden ein freundlicher Grufs,
Des ich so lang hab entboren.

Anno 1356. Da waren grofe Erdbeben. Und der Beben waren viel, und geschahen gar einzeling, heut und morn, darnach und aber mehr, hie und da. Und währet das länger als ein viertheil Jahr. Und sonderlich auf S. Laux Tag des heiligen Evangelisten, da was der Erdbeben also grofs, dass Basel auf dem Rhein die herrliche Stadt wurd beweget, dass sie bei nahe zumahl

umbfiel, und dazu manche Burgk und Türn [Thürme] in denselben Landen, die alle umbfielen. Auch verplieben zu Basel gar viel Leut todt, die under den Häusern erschlagen und ertruckt wurden.

In disser Zeit sang man das Tagelied von der Heiligen Passion, und war neu, und machte es ein Ritter:

O starker Gott, all unser Noth
Befehlen wir Herr in dein Gebot,
Lass uns den Tag mit Gnaden uberscheinen:
Die Nahmen drei, die stehend uns bei
In allen Nöthen wo wir sein,
Die Nägel und das Speer und auch die Krone ꝛc.

In demselben Jahr erhub sich grofser Jammer, und kam das zweit grofe Sterben, also dass die Leut an den Enden sturben in Teutschen Landen mit grofen Haufen an derselben Seuchte als sie sturben im ersten Sterben, und wo es nit hinkam in dissem Jahr, da kam es hin in dem andern Jahr, und ging auch also . . . .

Anno 1357. In demselben Jahr sang und pfieffe man in allen dissen Landen dis Lied:

Mancher wähnt, dass niemand besser sei denn he,
Dieweil das ihm gelingen,
Dem will ich wünschen dass ihm nimmer Heil gescheh,
Und will das fröhlich singen.
Lieb, kehr dich an sein Klaffen nicht,
Das bitt ich durch die treuwe blofs,
Ist an ihm klein ihr gut gelofs
Gar wol ihr stat das Angesicht.

Anno 1359 . . . In derselbigen Zeit sang und pfieffe man dis Lied:

Gott geb ihm ein verdorben Jahr,
Der mich macht zu einer Nonnen,
Und mir den schwarzen Mantel gab,
Den weissen Rock darunden.
Soll ich ein Nonn gewerden
Denn wider meinen Willen,
So will ich auch eim Knaben jung
Seinen Kummer stillen.
Und stillt he mir den meinen nit,
Daran mag he verliesen.

1360. Sang und Spiel ändern sich in deutschen Landen.

In denselbigen Jahren verwandelten sich die Carmina und Gedichte in Teutschen Landen. Dann man bishero lange Lieder gesungen hatte, mit fünf oder mit sechs Gesetzen. Da machten die Meister neuwe Lieder, das hiefset

Widersang mit drei Gesetzen. Auch hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeifenspiel, und hatten aufgestiegen in der Musica, dass die nicht also gut war bishero, als nun angangen ist. Dann wer vor fünf oder sechs Jahren ein guter Pfeifer war im Land, der dauchte ihn jtzund nit ein Flihen.

Da sang man dis Widersang:

Hoffen hält mir das Leben,
Trauren thät mir anders wehe ꝛc.

[Anno 1361.] In disser Zeit sang man dis Lied:

Aber Scheiden, Scheiden das thut wahrlich wehe
Von einer die ich gern ansehe,
Und ist das nit unmüglich.

[Anno 1363.] In dissen Zeiten pfeife und sang man dis Lied und Widersang:

Ich will in Hoffnung leben fort,
Ob mir ichts Heil möcht geschehen
Von der liebsten Frauwen mein.

Spräch sie zu mir ein freundlich Wort,
So müst Trauwren von mir fliehen.

Ich hoffe ihr Gunst mich je mit Heil
Bekehre. Ach Gott dass ich sie sollte sehen,
Ich wollte in Hoffnung leben.

1365—67. Der schwarze Tod zum dritten mal. Lieder.

Anno 1365. Da was das dritte grofse Sterben, und was mäfslicher als die zwei ersten, also dass zehen oder 12 Menschen des Tags sturben in Stätten als Limpurg, und dergleichen.

[Anno 1366.] Da sang und pfeif [man] dis Lied:

Schach, Tafelspiel
Ich nunmehr beginnen will.

[Anno 1367.] Da sang und pfeif man dis Lied:

Nit lass ich ab also ein Weil.
Ach ich, ich will dir immer in ganzer Treuw leben,
Ich hoff ich find dasselb an dir.

1362—71. Kleidertracht geändert.

Anno 1362 .... In dissem Jahr vergingen die grofse weite Ploderhosen und Stiefeln. Die hatten oben roth Leder und waren verhauwen, und die langen Ledersen mit langen Schnäbeln gingen an. Dieselben hatten Krappen einen bei dem andern, von der grofsen Zehne bis obenaus, und hinden aufge-

nestelt halb bis auf den Rücken. Da ginge auch an, dass sich die Männer hinden, vornen und neben zunestelten, und gingend hart gespannt. Und die junge Männer trugen, meistlich alle, geknaufte Kugeln, als die Frauwen. Und disse Kugeln währeten mehr dann dreissig Jahr, da vergingen sie.

Anno 1370. . . . Darnach zu hand gingen gemeinlich die Tappert an, die trugen Mann und Frauwen. Auch trugen die Mann kurze Houken und weit uff beiden Seiten geknäuft. Und das en währete nit lang in dissen Landen.

Anno 1371. . . . In derselbigen Zeit da gingen an die Westphälische Lendener, die waren also, dass Ritter, Knecht und reisige Leut führeten Lendener, und gingen an der Brust an hinden auf dem Rück hart zugespannt, und waren also fern als die Schoppen lang war, hart gestept bei nahe eines Fingers dick. Und kame das aus Westphalen Land.

Um 1370. Ein aussätziger Barfüfsermönch als Dichter und Sänger.

[Anno 1374.] Zu disser Zeit, fünf oder sehs Jahr davor [d. i. 1369—70] war auf dem Main ein Münch Barfüfer Ordens, der ward von den Leuten aussätzig, und war nit rein. Der machte die besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen, dass ihm niemand uff Rheinesstrom oder in dissen Landen wol gleichen mochte. Und was er sung, das sungen die Leut alle gern, und alle Meister pfiffen, und andere Spielleut fuhrten den Gesang und das Gedicht. Er sang dis Lied:

Ich bin ausgezählet,
Man weiset mich Armen vor die Thür.
Untreuw ich spür
Nun zu allen Zeiten.

Item sang Er:

Mai, Mai, Mai, die wunnigliche Zeit
Männiglichen Freude geit
Ohn mir. Wer mainte das?

Item sang Er:

Der Untreuw ist mit mir gespielt ꝛc.

Dern Lied und Widersang machte er gar viel, und was das alles lustiglich zu hören.

1374. Tanzwuth. Liebesliedchen.

Anno 1374. Zu mittem Sommer da erhob sich ein wunderlich Ding auf Erdreich, und sonderlich in Teutschen Landen, auf dem Rhein und auf der Mosel, also dass Leut anhuben zu danzen und zu rasen, und stunden je zwei

gen ein, und danzeten auf einer Stätt ein halben Tag, und in dem Danz da fielen sie etwan dick [oft] nieder, und liefsen sich mit Füfsen treten auf ihren Leib. Davon nahmen sie sich an, dass sie genesen wären, und liefen von einer Stadt zu der andern, und von einer Kirchen zu der andern, und huben Geld auf von den Leuten, wo es ihnen mocht gewerden. Und wurd des Dings also viel, dass man zu Köln in der Stadt mehr dann fünfhundert Dänzer fand. Und fand man, dass es ein Ketzerei was, und geschah umb Geldes willen, dass ihr ein Theil Frauw und Mann in Unkeuschheit mochten kommen und die volln-bringen. Und fand man da zu Köln mehr dann hundert Frauwen und Dienst-mägd die nit ehrliche Männer hatten. Die wurden alle in der Dänzerei kin-dertragend, und wann dass sie danzeten, so bunden und knebelten sie sich hart umb den Leib, dass sie desto geringer [dünner] wären. Hierauf sprachen ein theils Meister, sonderlich der guten Arzt, dass ein theil wurden danzend, die von heisser Natur wären, und von andern gebrechlichen natürlichen Sa-chen. Dann deren was wenig, denen das geschach. Die Meister von der hei-ligen Schrift die beschworen der Dänzer eines theils, die meinten dass sie be-sessen wären von dem bösen Geist. Also nahm es ein betrogen End, und währete wol sechzehn Wochen in dissen Landen oder in der Maafs. Auch nahmen die vorgenannte Dänzer Mann und Frauwen sich an, dass sie kein roth sehen möchten. Und war eitel Täuscherei und ist Vorbotschaft gewest an Christum nach meinem Bedunken.

Umb disse Zeit pfeif und sang man dis Lied:

Geburt rein und säuberlich
Weiss ich ein Weib gar minniglich,
Die ist mit Zuchten wol bewahrt,
Ach dass es wüst die Rein und Zart.

.... Da sang man und pfeif:

Wie mocht mir jmmer bass gesein?
In Ruh ergrünt mir das Herze mein
Als auf einer Auwen.
Daran gedenke
Mein Lieb, und nit wenke.

1378. Heiliges Geläute in Sachsen.

Anno 1378. In disser Zeit ging an dass man das helge Gelüt satzte zu Wilnah in dem Land zu Sachsen. Und allda geschahen zu mahl viel grofser Wunder und Zeichen, das man anderswo alles beschrieben findt.*)

*) Ein Wilna in Sachsen ist gänzlich unbekannt; wahrscheinlich ist das polnische Wilna gemeint. Wer über die Beschreibung, auf welche unser Chronist sich bezieht, Näheres weiss, sei um eine Mittheilung ersucht.

1379—95. Lieder. Maler Wilhelm. Kleider- und Haartracht. Drittes und viertes Sterben.

Anno 1379. . . . In disser Zeit sang und pfeif man dis Lied:

Die Widerfahrt ich gänzliche jagn,
Das prüfe ich Jäger an der Spore,
Hoho Sie ist davore,
Der ich so lang gewartet han.

Anno 1380. . . . In disser Zeit war ein Maler zu Köln, der hiefe Wilhelm. Der war der beste Maler in allen Teutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er malete einen jglichen Menschen von aller Gestalt als hätte er gelebet.

. . . . . In derselbigen Zeit sang und pfeif man dis Lied:

Verlangen ich will mich nit begeben,
Nacht und Tag zu keiner Zeit.

In der Zeit war der Sitt von der Kleidung verwandelt, also, wer heur ein Meister war von den Schneidern, der war uber Jahr ein Knecht, als man das hernach geschrieben findt.

. . . . . Im selbigen Jahr ging an, dass Herre, Ritter und Knechte, drugen kurze Haar and Krollen uber die Ohren abgeschnitten gleich den Conversen-Brüdern. Und thaten das die vorgenannte Mainleut und Gebaurn alle hernach.

In disser Zeit da was das dritte Sterben, in der Mafsen als die ersten Sterben waren, dass dann doch mäfslicher was.

Anno 1389. . . . In derselbigen Zeit gingen Frauwen und Jungfrauwen, edel und unedel, mit Tapperten, und hatten die Mitten gegürtet. Die Gürtel hiefe man Dupfeng. Und die Männer trugen sie lang und kurz, wie sie wollten, und machten daran grofe weite Duch eins theils auf die Erden. Du junger Mann, der noch soll geboren werden über hundert Jahr, du sollt wissen, dass die Kleidung und Manirung der Kleider disser gegenwärtigen Welt nichts an sich genommen hat von Grobheit oder Herrligkeit. Dann sie disse Kleidung und Sitt von grofser Hoffart erfunden und gemacht hant. Wiewol man findet, dass dieselbe Kleidung vor vier hundert Jahren auch etlicher mafsen gewesen seind, als man wol siehet in den alten Stiften und Kirchen, da man findt solche Stein und Bild gekleidet. Auch fuhrten Ritter, Knecht und Burger, Schecken und Scheckenröck geflitzert hinden und neben mit grofsen weiten Armen, und die Preisgen an den Armen hatten ein halb Ellen oder mehr. Das hinge den Leuten über die Hände. Wann man wollte, schlug man sie auf.

Die Hunds-Kugeln fuhrten Ritter und Knecht, Burger und reisige Leut, Brust- und glatt Beingewand zu storm und zu streiten, und keinen Tartschen noch Schild, also dass man under hundert Rittern und Knechten nit einen fand, der einen Tartschen oder Schild hätte. Vorther trugen die Männer Ermel an Wambsern, und an den Schauben, und an anderer Kleidung. Die hatten Staufen, bei nahe auf die Erden. Und wer der allerlängsten trug, der was der Mann. Die Frauwen trugen Behemische [Böhmische] Kogeln, die gingen da an in dissen Landen. Die Kogeln storzt ein Frauw auf ihr Haubt, als man die Heiligen malet mit den Diademen.

Da man schreib 1395 .... In solcher Zeit war grofses Sterben in Teutschen Landen. Und deren grofsen Pestilenz hab ich wol vier gesehen und erlebet.

V.

GESCHICHTE

DER BRAUNSCHWEIG-WOLFENBÜTTELSCHEN CAPELLE UND OPER

VOM SECHZEHNTEN BIS ZUM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT.

Als »Geschichte« dürfen wir diesen Aufsatz nur bezeichnen, insofern er über die äusseren Schicksale der Braunschweigischen Capelle und der damit in Verbindung stehenden Oper aus bisher gänzlich unbenutzten handschriftlichen Quellen einen zusammenhängenden Bericht abstattet. Die Hauptpersonen — Prätorius, Schütz, Cousser, Graun — und ihre Zeit etwa durch eingehendere Schilderungen dem Leser näher zu rücken, ist nicht der Zweck desselben und kann vernünftiger Weise auch nie der Zweck solcher Darstellungen sein, die lediglich auf archivalischem Grunde ruhen; denn abgerundete Bilder von Zeiten und Personen erwartet hier niemand, wohl aber neue Thatsachen in urkundlicher Fassung. Für die hier veröffentlichten, gröfstentheils dem herzogl. Archive zu Wolfenbüttel entnommenen Urkunden und vielfältige sonstige Beihülfe bin ich dem Vorstande desselben, meinem verehrten Freunde Archivar Dr. Carl Schmidt zu herzlichstem Danke verpflichtet.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als die Tonkunst in Chursachsen hoffnungsreich und für das ganze evangelische Deutschland vorbildlich empor strebte, war sie am Hofe der Welfen zu Braunschweig-Wolfenbüttel noch von geringem Belang. Der eigennützige, streitsüchtige Herzog *Heinrich der Jüngere* (1489—1568) benutzte ein langes Leben und eine kraftvolle Persönlichkeit nur zur Hemmung der Reformation und war unaufhörlich in Fehden verwickelt. Erst sein Sohn *Julius* brachte dem Lande mit dem Frieden auch die neue Lehre und, was noch immer im Gefolge derselben gewesen war, neuen Eifer für Geistesbildung, Wissenschaften und Künste.

Herzog Julius. 1568—1589.

Von den Mitgliedern der ersten Capelle zu Wolfenbüttel sind uns noch sieben dem Namen nach erhalten. Ihre Bestallungen sind aus verschiedenen Jahren. 1571: Anton Amorbach [Ammerbach], Paul Köhler, Wolfgang Zickel. 1572: Joh. Köhler. 1573: Andr. Beker [Becker]. 1587: Tobias Kühne, Thomas Mancinus.

Dass aber hiermit nicht genau die Zeit ihres Eintrittes in die Capelle angegeben ist, sehen wir bei dem letzten und bedeutendsten derselben, THOMAS MANCINUS. Dieser, 1550 in Schwerin in Meklenburg geboren und 1572—78 Cantor an der dortigen Fürstenschule, von wo er nach Berlin ging (*Wex*, Zur Gesch. der Schweriner Gelehrtenschule, S. 40), befand sich schon seit 1584 als Musikus am Hofe zu Wolfenbüttel, also drei Jahre lang ohne feste Anstellung. 1587 wurde er als Capellmeister bestallt und bekam als solcher 50 Thlr., 10 Thlr. Holzgeld, einen Ochsen, zwei feiste Schweine, mehrere Schafe, Korn, »auch den freien Tisch uff unser Hoffstuben«. Zwei Jahre später erhöhete man den Sold auf 100 Thaler. Als Capellmeister hatte er schöne Motetten von seiner und anderer berühmter Leute Composition aufzuführen. Nach damaliger Sitte musste er, wie alle Mitglieder der Capelle, auch als Canzlei-Schreiber fungiren. In seiner Bestallung findet sich hierüber ein Satz, der den Componisten mit dem Canzlisten zu vereinigen sucht und aus dem die ganze Unschuld jener Zeiten hervor leuchtet: »Damit ehr [Mancinus] auch die Music desto besser versehen und sich im Componiren exerciren und üben kann, so seind wir in Gnaden friedlich, dass unser Canzler-Räthe und Cammer-Secretarien ihme einen Tag oder etzliche Stunde in der Wochen des Uffwartens uff unser Canzlei erlassen, und zu obgedachter Behuef erlauben.« Demnach hiefs es etwa: am Sonnabend Nachmittag kannst du componiren. Im Jahre 1588 überreichte er ein Verzeichniss von 67 geistlichen und 26 weltlichen Tonsätzen, um sie zum Druck zu bringen und bei dieser Gelegenheit dem Herzoge und Bischofe von Halberstadt zu widmen, bittet aber, ihm dazu einen halben Ballen Papier zu verehren. Das Werk ist auch, auf seine Kosten gedruckt, heraus gekommen, mir aber bis dahin unbekannt geblieben und vielleicht nicht mehr vorhanden. Dagegen ist die deutsche Passionsmusik, welche er 1608 in Helmstedt herausgab, noch erhalten, und in der Bibliothek zu Cassel sah ich zwei handschriftliche Sätze von seiner Composition, einen deutschen und einen lateinischen, die er dem Land-

grafen Moritz, dem bekannten Musikfreunde und Componisten, überreichte. Das deutsche Stück fällt durch die ungewöhnlich schöne Schrift und die gemalten rothen Anfangsbuchstaben in die Augen; es ist über den Choral »Christ ist erstanden« gesetzt, also für das Osterfest bestimmt. Nach den drei Strophen des Liedes zerlegt Mancinus die Composition in drei Theile, den ersten zu fünf, den zweiten zu vier, den dritten wieder zu fünf Stimmen. Der Choral geht durch alle drei Theile, aber nicht in ganzer Länge, sondern in seinen einzelnen Zeilen, so wie sie zu dem Texte passen; man kann das Stück wohl am richtigsten als Choralmotette bezeichnen; die Melodiezeile oder der Cantus firmus erscheint nach einander in verschiedenen Stimmen, von einem mehr oder minder freien Contrapunkt umflochten. Das Ganze hat ein ernstes strenges Gesicht, ist aber doch recht schön und bei richtigem Vortrage noch heute verständlich. In musikgeschichtlichen Werken findet man des Mancinus nirgends gedacht, obwohl er in der Geschichte des evangelischen Kirchengesanges eine geachtete und als Vorgänger von M. Prätorius auch nicht unwichtige Stellung einnimmt. Bis 1604 blieb er Capellmeister, dann wurde er mit einem Gehalte von 200 Thalern in den Ruhestand versetzt; seinen Söhnen Thomas und Jacob werden wir weiter unten als Mitgliedern der Capelle begegnen. Mancinus wäre vielleicht noch länger im Capelldienste geblieben, hätte sich nicht im Braunschweigischen ein Tonkünstler von ganz ausserordentlicher Bedeutung hervor gethan: der genannte Michael Prätorius. Unser Mancinus verwaltete nun in seinen alten Tagen die Büchersammlung des Herzogs als der erste Bibliothekar an dieser berühmten Bibliothek, wurde in diesem Amte also ein Vorgänger von Conring, Leibnitz und Lessing. In der genannten Bibliothek sind noch ziemlich umfängliche Acten über ihn vorhanden.

Heinrich Julius. 1589—1613.

Von den neu angenommenen Musikern finden wir bemerkt zum Jahre 1590: Heinr. Greve. 1593: David Dannenberg, Aug. Scandellus. 1597: Gregor Huwet [Howett]. 1603: Cunrad Schaper. 1604: Michael Prætorius. Das Verzeichniss aller Mitglieder der Capelle sowie des Aufwandes für dieselbe liegt vor in einem Besoldungsregister von 1606/7, in welchem aber die drei ersten der soeben genannten Musiker nicht mehr erscheinen —:

»Michael Prätorius, Capellmeister, 312 Thlr., thun .	561 fl.	12 gr.
Den acht Capellknaben anjährlich zu Schuhe, Holz, Wäsche und Saitengeld	122 „	8 „
Thomas Mancinus senior ad vitam 200 Thlr. . . .	360 „	— „
Gabriel Selner 150 Thlr., thun	270 „	— „
Johannes Gebhardt 100 Thlr.	180 „	— „
Carolus Casanus 140 Thlr.	252 „	— „
Wessell Wessaliensis 140 Thlr.	252 „	— „
Claud. de Fosse 100 Thlr.	180 „	— „
Petrus Eitell 100 Thlr.	180 „	— „
Esaias Korner 100 Thlr.	180 „	— „
Gregorius Huwet 150 Thlr.	270 „	— „
Saitengeld 30 Thlr.	54 „	— „
Thomas Mancinus jun. 100 Thlr	180 „	— „
Jacobus Mancinus 100 Thlr.	180 „	— „
Daniel Hornig 100 Thlr.	180 „	— „
Esaias Thielen 100 Thlr.	180 „	— „
Richard Müller 100 Thlr.	180 „	— „
Hermannus Culemann 70 Thlr.	126 „	— „
Cunrad Schaper 100 Thlr.	180 „	— „
Michael Sachse 50 Thlr.	90 „	— „
Summa, thut 2310 Thlr. =	4157 fl.	20 gr.«

(Hofbesoldungsregister v. Trinit. 1606 bis dahin 1607, im k. Archiv zu Hannover.)

Die Hauptzierde dieser nach damaligen Begriffen und Bedürfnissen schon sehr stattlichen Capelle war MICHAEL PRÆTORIUS. In seiner Bestallung vom 7. December 1604 heisst es eingangs in herkömmlicher Weise: er solle treu sein u. s. w.; dann:

»Insonderheit aber sich allhier in unserm gewöhnlichen Hoflager oder wohin wir das sönsten jedesmals schlagen und mit demselben sein werden, wesentlich enthalten [aufhalten], des Sonntags und alle hohe Feste, war der Gottesdienst verrichtet wirdet, in unser Schlosskirchen oder Hoffcapellen, wie auch auf unser Erfordern vor Tisch in unserm Gemach und sonsten stets, wir haben frembde Herren bei uns oder nicht, neben seinen zugeordenten Gesellen mit der Musica vocali et instrumentali fleissig aufwarten, in der Kirchen feine geistliche und zu Gottes Ehre und Lobe gehörige Motetten und andere Christliche Stücke, so unser Kirchenordnung und corpori doctrinæ gemäfs sein, über Tisch aber bisweilen auch ehrbare und fröhlich und lustige Gesänge in Figural fein kunstreich und lieblich gesetzet, die sein beiderseits von ihme selbst oder andern fürtrefflichen Musicis gemacht, gebrauchen, und in dem alles also dirigiren dass es fein ordentlich und zierlich zugehe, seine Gesellen zu einem nüchtern eingezogenen Leben, auch fleissigen musicalibus exercitiis halten und sonsten die obriste Inspection über dieselben haben, sich von Zeiten zu Zeiten nach Gelegenheit der Feste mit neuen Gesängen gefasst machen, die componirte ohn unser Vorwissen in öffentlichen Druck nicht geben, auch wann fürstliche oder andere vornehme Gesandten hie sein, in den Ge-

mächern, wann's ihme auf unsern oder unser herzlieben Gemahlin Befelch durch unsern Hoffmarschalk oder in unserm und Ihro Liebden Abwesen sonsten unserntwegen befohlen, oder auch auf sein Ansuchen erleübet wurdet, ebenmäſsig aufwarten, Und in Summa den ganzen Chorum Musicum dergestalt regieren und anstellen, dass es uns unverweislich, und ihme selbst rühmlich seie, Aber nichts, was er als in unsern Sachen erfähret und siehet, uns zu schaden offenbaren und hin und wieder aussprengen, sondern alles stille und verschwiegen mit in seine Gruben nehmen, Sich auch unser Kirchen-Canzlei-Hoff- und andern nützlichen Ordnungen, so viel die seine Person und Amt betreffen, gemäſs verhalten und die Kirchenordnung unterschreiben, Daneben er dann von uns hiemit darzu auch bestallt sein soll, dass er alle täglichs, wann er allhier zur Stätte, auch auf der Reise, des Vor- und Nachmittages vor Hochermelter unser herzliebsten Gemahlin, unsern geliebten Söhnen, Töchtern und fürstlichen Fräulein nach unser oder unser vielgeliebten Gemahlin Liebden Anordnung zur Hand gehen und Ihre Liebden auf Instrumenten-Schlagen unterrichten und anweisen, Auch über dies alles auf unser Örgel zu Grüningen und allhier nach wie vor bestallt sein und pleiben und alles anders thuen und leisten soll und will, was einem getreuen fleissigen Capellmeister, auch andern frommen redlichen Diener gegen seinen Herrn zu thun äigenet, gepüeret und wollanstehet, auch an ihm selbst erbar, christ- und billig ist, inmaſsen uns er dessen Pflicht und Eide gethan und seinen Reversbrief gegeben hat,

Darentgegen und zur Ergetzlichkeit solchs seines Dienstes zusagen und versprechen wir ihme zu seiner jährigen Besoldung und ein jedes Jahr besonder, so lange uns er derogestalt dienen würdet, Ein Hundert Thaler, Zehen Thaler Holzgeld, halb auf nächstkünftigen Pfingsten und die andere Hälfte uff darnach folgende Weihnachten, wann man (geliebts Gott) Anno Chr. 1605 schreiben wurdet, auch auf ihn den freien Tisch zu Hoffe, eine Sommer- und Winter-Hoffkleidung, doch mit der Condition dass er nach wie vor seine Bestallung auf die Orgel allhier zu Wolfenbüttel und Grüningen behalten soll,

Daneben wollen wir zween Knaben, so Discantisten und unsere angeborne Unterthanen sein sollen, den Tisch uff unser Hoffstuben neben den andern Capell-Jungen, so aufwarten, oder ihnen Kostgeld und dann ihnen die Winter- und Sommer-Hoffkleidung, auch jedem zween Thaler des halben Jahrs zu Schuhe und Waschgelde, geben lassen.«

Folgt der übliche Schluss und wird halbjährige Kündigung festgesetzt; etwaiger Canzlei-Schreibereien des Capellmeisters geschieht hier keine Erwähnung mehr.

Prätorius entfaltete in kurzem eine ebenso ausserordentliche als uneigennützige Thätigkeit, componirte oder sammelte einen Schatz von geistlicher Musik, der allen alles bot, den geringsten Landschulen wie den kunstgeübtesten Capellchören, druckte die Werke auf seine Kosten und vertheilte sie groſsentheils unentgeltlich an die Schulen und Kirchen des Landes. Dass der kunstliebende, als dramatischer Dichter bekannte

Herzog ein so herrliches Wirken zu schätzen wusste, ersehen wir u. a. aus dem folgenden Gnadenschreiben aus Prag v. J. 1612, in welchem er seinem Capellmeister oder dessen Erben 2000 Thaler aussetzt.

Von Gottes Gnaden, wir Heinrich Julius ꝛc. ꝛc. hiermit thun kund und bekennen, dass wir unserm Capellmeister auf unser Vöste Wulfenbüttel und lieben getreuen Michaeli Prætorio seiner uns nun eine geraume Zeit hero geleisteten unterthänigen und getreuen Dienste willen, die uns und unsern Erben er fürter leisten soll, kann und will, auch zu Erleichterung der angewandten schweren Unkosten so ihm uff sein Musikalisch Druckwerk, welches er zu Gottes des Allmächtigen Lob und Ehre, Kirchen und Schulen allen gemeinen Nutz und Bestes verfertigt und uns die principalisten und vornehmbsten Theile zu unterthäniger Schuldigkeit gleichsamb für andern unterthänig davon dedicirt und zugeschrieben hat, gegangenen [Weihnacht?] zwei tausend Reichsthaler in Gnaden zugewendet und verehret haben, thun das zuwenden, verehren und zueignen, ihm dieselben aus fürstlicher Liberalität und Milde, wie solches in allerbester und kräftigster Formb immer geschehen soll, kann und mag, hiermit und in Kraft dieses Briefes, dergestalt und also, dafern ihm sothane zwei tausend Reichsthaler an derer unser unumbgänglichen hohen Ausgaben itzt so balde und zumahl in einer Summa durch unsere nachbenannte beeidigten [Schatzmeister] oder ihre künftige Successores und jedesmälige pro tempore verordnete nicht ausgezahlt und gereichet werden könnten, dass dannoch gemelter Prätorius desswegen nicht verkürzet, sondern ihm oder seinem Erben uff solchen Fall angerechte zwei tausend Reichsthaler bis zu Abtragung und Abstattung der ganzen und völligen Hauptsumma jährlichen das Hundert mit 6 Reichsthaler, von Dato an, verzinset werden sollen . . . . Dessen zu Urkunde und beständiger Wahrheit haben wir diesen Begnadigungs-Brief mit eigen Handen unterschrieben und unserm Cammer-Secret wissentlich bedrucken und bekräftigen lassen. Geschehen Praag den 10./20. Januarii nach Christi unsers Emanuels Geburt im Jahr der weiniger Zahl Sechs Hundert und Zwölf. H.[einrich] J.[ulius.]

Schon im nächsten Jahre, am 20. Juli 1613, starb der edle Fürst zu Prag, erst 49 Jahre alt*), und Prätorius selber verschied am 15. Februar 1621 ohne den ganzen Betrag des fürstlichen Geschenkes erhalten zu haben. Sogar noch im Jahre 1655 war etwas davon rückständig, denn unterm 27. Januar d. J. schreibt Michael Prätorius in Wolfenbüttel, der Sohn des Componisten, an die Herzogin Sophia Elisabeth, dass er nur

*) Er wurde am 4. October 1613 zu Wolfenbüttel beigesetzt. Ueber die Betheiligung der Musiker am Leichenzuge sagt die Beschreibung: »Vorgenannten Zwölfen vom Adel folget der Capellmeister Michael Prätorius mit zweien seiner Gesellen, mit dreien langen schwarzen Kreuzen mit Tuch überzogen, welches das mittelste das längste sein muss, in schwarzen Trauerkleidern. Nach denselben folgen alsdann 132 Paar Schüler aus der Heinrich-Stadt, je drei und drei in Ordnung, nebenst vier Schuldiner.« Wolfenb. Bibliothek: 37. 2. Rhetor. 4°.

auf wiederholtes Ersuchen zuerst 37, dann 18, dann 21 Thaler in Hannover erhalten habe, und bittet sie, ihm behülflich zu sein, dass er die noch rückständigen 320 Thlr. nunmehr in éiner Summe ausgezahlt bekomme; er habe acht Kinder, sein Brauhaus sei durch den Krieg beschädigt und baufällig geworden; der selige Vater habe seine Compositionen (zumeist) selbst verlegt, und das letzte Opus in Folio, die Polyhymnia (Wolfenbüttel 1619), habe ihm allein 1500 Thlr. zu drucken gekostet, für mehr denn 2500 Thlr. habe er an die Schulen und Kirchen vermacht (d. i. bei Lebzeiten verschenkt), auch für Musikanten und Capellknaben vieles ausgelegt u. s. w. Die Herzogin, die wir weiter unten als eine sehr musikalisch gebildete und menschenfreundliche Dame kennen lernen werden, ersucht ihren Gemahl, ihm das Geld auszahlen zu lassen, wenn es mit der Forderung wie mit den nothdürftigen Umständen seine Richtigkeit habe. Ein beiliegendes Blatt eines Beamten, der offenbar zur Berichterstattung aufgefordert war, enthält die »aus alten Besoldungsregistern« gezogenen Nachrichten, Prätorius habe mit Kostgeld 312 Thlr. Besoldung gehabt und »diese Bestallung hat gewähret von Anno 1604 bis Trinitatis 1620«. Da Prätorius doch erst 1621 starb, muss die Capelle schon ein Jahr vor seinem Tode aufgelöst sein.

Friedrich Ulrich. 1613—1634.

Prätorius hatte seit längerer Zeit auch die chursächsische Capelle in Dresden zu verwalten als »Capellmeister von Haus aus« wie die Redensart hiefs; bei besonderen Gelegenheiten begab er sich, mit Erlaubniss seines Herrn, persönlich nach Dresden. Der neue Herzog war kein so hervorragender Liebhaber der Kunst wie sein Vater. Schon 1614 finden wir die Wolfenbüttler Capelle sehr zusammen geschmolzen. Prätorius verwandte sich für eine bessere Gestaltung derselben; dem Herzoge einen Brief des Churfürsten von Sachsen (an Prätorius) übersendend, fügt er ein Verzeichniss der Capellmitglieder bei und bemerkt hierüber:

> Und dieweil woll nöthig, dass Ew. Fürstl. Gnaden Music gegen dies schierst künftige Weihnachtsfest, auch sonsten zu Erhaltung Ew. F. G. sonderbaren Reputation, in etwas erweitert und die vacirende Stellen mit düchtigen Personen ersetzt würde, und ich aber nicht weiss was Ew. F. G. gnädige Meinung diesfalls sein mag: so habe ich ein Verzeichniss hiebei übersenden sollen, ob Ew. F. G. unterdess der Sachen nachdenken, mit Dero Canzler und Räthen daraus deliberiren, und ob nicht etwa ein Mittel zu treffen dass ein Corpus Musicum zu Erhaltung Ew. F. G. und aller Dero Nachkommen Reputation perpetuirt werden könnten, das nicht aus Ew. F. G. Rentkammer sondern anderswo her unterhalten und be-

zahlet und also Ew. F. G. damit nicht molestiret würden: wie dann vor meinem nächsten [d. i. letzten] Wegziehen Deroselben ich in etwas unterthänigst zu verstehen geben. Und erwarte hierauf Ew. F. G. gnädigste Antwort .... Datum Wolfenbüttel, am 23. Octobris Anno 1614. Ew. Fürstl. Gnaden unterthänigst gehorsamer treuer Diener

Michael Prætorius, m. pr.

Dieweil auch der Matthias Nicolaus, welcher im nächsten [jüngsten] Ew. F. G. Beilager von jedermann gerühmt worden, vor allen andern allhier vonnöthen, so hoffe ich er werde sich von seinem gnädigen Fürsten und Herrn dem Markgrafen von Culmbach losmachen, bitte derowegen unterthänigst Ew. F. G. wollen diese beigelegten Passzettel zu vollziehen gnädigst geruhen.

Unterthänigstes Memorial der Music halben.

Vocalisten.

Adsunt.	*Desunt.*
Bassisten { Johann Bassist Nicolaus Bassist	Wenn dieser Nicolaus an ein andern Ort könnte befördert werden, so hab ich allbereit nacher Praga geschrieben, dass ich verhoffe den Kaiserlichen Bassisten Fridericum mächtig zu werden: denn diss Fundament muss just und gut sein, alias quicquid super struxerimus, corruet.
Tenoristen { Claudius Esaias Richard	
Altisten { Daniel Selner	Dieser, hoff ich, werde aus Dänemark bald wieder kommen. Christoph Draubel von Cassel, welcher im nächsten Beilager das Ballet gesungen. Wann aber Christoph Selner allhier sein dürfte oder könnte, so wäre dieses Christoph Draubeln nicht vonnöthen.
Fünf Capellknaben: wenn darunter zween, die perfect figuraliter singen können, so muss man zufrieden sein; die andern drei müssen in der Kirchen den Choral erfüllen helfen.	NB. Matthias Nicolaus, welcher am nächsten [beim letzten] Beilager ein Discant-Falsett (wie es genennet wird) sehr wohl und vernehmlich gesungen und darneben auch ein guten Tenor singet, so wol [so wie auch] auf Instrumenten eine Mittelpartei auf Posaunen und Tenorgeigen bestellen kann.

Instrumentisten.

Dieweil Gregorius, Lautenist [Greg. Howett, der Engländer], sich bisher in unser Music nicht gebrauchen lassen, ich auch nicht gern wollte, dass er als numehr ein alter Diener hierzu sollte genöthiget werden; so wäre hoch vonnöthen, wie ich mit Gregorio selbste drauss geredet, dass auf einen Lautenisten, der die Concerten mit Tribbeln und Coloraturen zu exorniren gut wäre, wie ich dann mich darnach bemühen will, auch etwas geordnet würde.

Thomas Manc: Organ.

Wessel
Daniel Hörning
Jacob Mancinus
Michael Sachs

Steffan Körner, der will hiernächst ein guten Altisten oder Tenoristen darneben geben.

Johannes Schopp [Schop], ein sehr guter Discantgeiger: kann das Seine uff der Lauten, Posaunen und Zinken auch prästiren.

Jonas Günther, ein sehr guter Cornettist, auch uff der Discantgeigen: ist itzo beim Churfürsten zu Mainz; hat itzo zu Dresden sein Dienst bei mir präsentirt: ist von allen Dresdenischen Musicis sehr gerühmt worden.

Johann Fischer, welcher ein sehr guter Trumpter und darneben uff blasenden Instrumenten seine Partei machen, auch allerlei solche Instrumente fertigen kann.

Sonsten hat sich noch ein sehr guter Instrumentist uff allerlei blasenden Instrumenten auch präsentiret.

Also seind itzo der Musicorum (Gregorium den Lautenisten und Mich nicht mitgerechnet) an der Zahl XI Personen.

Könnte es nun bis uff XVI oder XVII Personen vermehret werden · stehet zu Illustrissimi nostri gnädigster Discretion.

M. P.

Ein beiliegender Bogen enthält mehrere Entwürfe von Bestallungen, gewöhnlich auf 50 Thlr. nebst Zubehör: woraus hervorgeht, dass Prätorius' Vorschläge Gehör fanden. Namentlich anzuführen ist nur *Johann Schop,* der vieler Instrumente kundige Violinist und Autor der herrlichen Kirchenmelodie »O Traurigkeit, o Herzeleid«, welcher »auf allerhand musikalischen Instrumenten« zu spielen hatte und dafür »zu seinem jährlichen Unterhalt für Besoldung, Kostgeld und Kleidung eines für alles 220 Thaler« empfing; Wolfenbüttel, 27. Febr. 1615. In einer Eingabe vom 17. Febr. unterschreibt er sich »Johannes Schopius, Violista«. Seine Vaterstadt war Hamburg, von wo er nach Wolfenbüttel kam. Ueber sein Leben wusste man bisher fast garnichts Genaueres, obwohl es (nach Mittheilungen, die ich gelegentlich später machen werde) sehr bewegt und von langer Dauer war.

Wir hören nichts weiter über die Schicksale der Capelle unter Prätorius und in den dreizehn Jahren nach seinem Tode. Der bald ausbrechende 30jähr. Krieg vernichtete auch dieses Institut. Als der Herzog 1634 ohne Leibeserben starb, fiel das Land an die Braunschweig-Dannenberger Linie und zwar an den Herzog Augustus.

Augustus. 1634—1666.

Der neue Fürst war ein wissenschaftlich gebildeter, bedeutender Mann, der bei allen kriegführenden Parteien in grofsem Ansehen stand und seinem Ländchen bald den Frieden sicherte. Um auch die Capelle wieder aufzurichten, soweit die Mittel es erlaubten, liefs er sich von seinem Organisten, dem oben durch Prätorius empfohlenen und diesem schon Anno 1614 als Präceptor der Capellknaben beigegebenen Stephan Körner gegen Ende d. J. 1637 Vorschläge darüber machen. Nach Körner's Eingabe, die Musik »eingezogener« und doch fast ebenso gut wie früher einzurichten, wären an Personen erforderlich und deren »Besoldung an Gelde mit der Kleidung« also zu veranschlagen:

1. Altista so ein Instrumentalis Musicus darneben . .	100 (120)	Thlr.
2. Tenorista ebenfalls	100 (120)	»
3. Bassista welcher auch instrumentaliter den Bassum gebrauchen, auch des Choralisten Stelle vertreten und die Knaben in literis informiren könnte . . .	80 (100)	»
4. Ein guter Violist so vielleicht ein Lautenist daneben	120 (140)	»
5. Cornettist und Violist	100 (120)	»
6. Dulcian und Fagottista	100 (120)	»
Obgemelten könnte an Kostgelde jeden jährlich 52 Thaler gegeben werden	312	»
Hiezu müssen zwo Capellknaben gehalten werden, denselben an Kostgelde und andern nothtürftigen Unterhalt und Kleidung	180	»
Ein Calcant, dazue man einen discipulum nehmen kann, so zur Orgel und sonsten zum Absetzen und Schreiben dienlich, in allen als Kleidung und Kostgelde .	80	»
Saitengeld ingesambt	20	»
	Thlr. 1192. (1312.)	

Drei Sänger, drei Instrumentisten und zwei Knaben bildeten also damals schon eine vollzählige Capelle, den Capellmeister nicht mit gerechnet. Was letzterem auszusetzen sei, überlässt Körner fürstlichem Ermessen und bemerkt nur, dass dessen Thätigkeit viel gröfser und mühsamer sei als die der übrigen. Der Herzog, obwohl ein sehr sparsamer und haushälterischer Mann, erhöhte die Gehalte je um 20 Thlr., schrieb die in Klammern gesetzten Zahlen eigenhändig dazu und bemerkte sodann über den Sold und die Thätigkeit des Capellmeisters (d. i. Körner's): »400 Rthlr. mit dem Kostgelde. Ordinarie sollte er alle Sonntage und Feiertage in der Kirchen und zu Hofe unter den Mahlzeiten musiciren. Extraordinarie aber so ofte es von nothen und er gefordert würde: Es

sollten aber diese Musici sämmtlich ohne unser Vorwissen niemand aufwarten: Auch den Soldaten in unserer Festung nicht: NB. Es müsste gar was ausbündiges in der Wissenschaft der Kunst und auch im Leben unärgerlich sein.« Die Besoldungen für die gesammte Capelle waren hiernach auf 1712 Thlr. veranschlagt.

In einem zweiten, ebenfalls undatirten Schreiben bittet Körner noch, den Musikern während ihres Aufenthaltes in Braunschweig aus der Hofküche eine Mahlzeit reichen zu lassen, weil es sonst bei den theuren Zeiten zu wenig sei; auch der vorige Herzog habe es so gehalten. Und da dem Fürsten an einer baldigen Instandsetzung der Musik gelegen sei, ersuche er ihn um eine Vollmacht, mit welcher er sich sodann unvorzüglich zur Anwerbung von Instrumentisten nach Hamburg und Lübeck begeben, auch wegen der Vocalisten, mit denen es schwieriger sei und die sich selten so fänden dass sie sowohl zum Singen wie auch zum Spielen geeignet wären, allen erdenklichen Eifer anwenden wolle. In den norddeutschen Freistädten, in Hamburg namentlich, hatten sich damals ganze Schaaren von Musikern, Schutz und Brot suchend, angesammelt. Die erbetene Vollmacht wurde ihm am 12. Januar 1638 ertheilt und darin gesagt, »dass er uns behuf des Gottesdienstes in der Kirchen, wie auch zu Aufwartung vor unserer fürstl. Tafel in unserem Gemache, Gott dem Allerhöchsten zu sonderem Lob und Ehren und dann uns und den Unsern zur Recreation eine ausbündige gute Capellen anrichten und dero behuf auserlesene ausbündige Musicos, welche sich nicht allein auf die Musicam vocalem, sondern auch auf allerhand musikalische Instrumente verstehen und dieselbe zur Lieblichkeit zu gebrauchen wissen«, so schleunig als möglich aussuchen und in Dienst nehmen solle. Auch wird ihnen nicht nur die Speisung während des Aufenthaltes in Braunschweig, sondern auch die Abreichung von Getränken während des Musicirens bei der fürstl. Tafel, ja bei rechter Tüchtigkeit in der Kunst und sonstigem Wohlverhalten mit der Zeit sogar noch eine Zulage an Geld verheissen. In Körner's Bestallung, die am 24. Januar 1638 nachfolgte, heisst es: »Es soll aber er, Stephanus Körner, vor allen Dingen dahin sehen, dass er ausbündige und in der Wissenschaft der Kunst sonders erfahrene und in Lehre, Leben und Wandel unärgerliche Musicos, so dem Gesöff und ander Unartigkeit nicht zugethan sein, ausrichte.« Der Vertrag lautet auf vierteljährliche Kündigung.

Ueber die Erfolge von Körner's Sendung und Leitung der neuen Capelle haben wir keine Nachrichten. Sehr Glänzendes und Dauerndes

konnte eben nicht zu Stande kommen, so lange der Hof noch immer so mittellos war, dass Körner bei seiner Abrechnung im Jahre 1643 nicht weniger als 1505 Thlr. zu fordern, also statt der bedungenen 400 jährlich nur etwa 100 Thlr. erhalten hatte! Aber viel schlimmer noch sah es anderswo aus, so dass sich der Ruf des Braunschweigischen Hofes als einer neuen Pflegestätte der Tonkunst bald weit verbreitete. Der gröſste deutsche Organist und einer der ersten Componisten seiner Zeit, *Samuel Scheidt*, der verlassen und fast vergessen an der Marktkirche in Halle saſs, trug in dem nachstehenden merkwürdigen Schreiben dem Herzog Augustus seine noch ungedruckten Compositionen an.

Durchlauchtigster ꝛc. Ich habe von Jugend auf bis auf mein itziges Alter viel Moteten, Concerten zum Singen, und allerhand auf Instrumenten allein zu spielen als Canzonen, Paduanen, Galliarden, Couranten und dergleichen, auch Tabulaturen auf der Orgel zu spielen componiret, Izo aber habe ich mir fürgenommen Geistliche Gesänge mit 5 Stimmen auf Madrigalische Manier zu verfertigen, welches sonderlich eine feine Art, also dass, wann 5 Vocalisten beisammen, solche ohne Orgel oder Corpus und dergleichen, wie auch ohne Instrumentisten, können gesungen, und wann eine Orgel und Instrumentisten vorhanden und einer darzu Beliebung trüge, selbige gar wohl und füglich darmit mögen gemachet werden, Ueber welches auch dieses eine schöne Manier ist, eine Symphonie für den Concerten, Moteten oder Geistlichen Madrigalien, mit Instrumenten gleich als ein Præludium vorher zu spielen, So habe ich durch alle gewöhnliche Claves und Tonos eine zimbliche Anzahl (.70.) Symphonien auf allerhand Manier componirt, als zehen aus einem jeden gebräuchlichen tono, damit man nicht einerlei allzeit fürbringet sondern vielfaltig variiret, auf dass man, wann ein Lied so oft gemachet wird, keinem [n] Verdruss daran habe. Weil ich aber solche Symphonien nicht in Druck will kommen lassen, darmit sie nicht gemein [werden], als habe ich mich erkühnet Ew. Fürstl. Gnaden dieselbigen nebst etlichen Geistlichen Madrigalien in Dero Hofcapellen zu dediciren, und lebe darbenebenst der unterthänigsten Hoffnung Ew. Fürstl. Gn. werden solche geringe Arbeit und Fleiss in Gnaden von mir auf- und annehmen und diese meine unterthänigste gute Intention mehr als das Werk an ihm selbst ansehen, auch hinfüro mein gnädigster Fürst und Herr sein und verbleiben. Und so Ew. Fürstl. Gn. zu solchen meinen neuen Geistlichen Madrigalien ferner ein gnädigstes Belieben trügen und Ihr dieselben in Gnaden gefallen möchten, will Ew. Fürstl. Gnaden Capellmeister ich in Zukunft dergleichen mehr zuschicken, dann ich noch täglich daran laborire, auch, so es Gott gefällt und ich das Leben haben, in kurzen und noch für Winters derer über hundert zusammen bringen werde. Thue Ew. Fürstl. Gn. dem allmächtigen getreuen Gott zu glücklicher Regierung und aller beständigen Wohlfahrt, mich und die Meinigen aber in Dero beharrlichen Gnaden ganz treulichst befehlen. Datum Halle, den 19. Junii Ao. 1642. Ew. Fürstl. Gn. unterthänigster gehorsambster, *Samuel Scheidt: CapelMeister. Mpr.*

Nur die Unterschrift ist von Scheidt, den Brief selber liefs er seiner schlechten Handschrift wegen von einem Andern aufsetzen. Weil für die Aufbewahrung der Musikalien der damaligen Capelle leider keine Sorge getragen ist, findet sich auch nichts mehr von Scheidt's Manuscripten, und es lässt sich nicht einmal nachweisen, wenn auch voraussetzen, dass der Hof auf sein Anerbieten einging.

Mehr wissen wir glücklicherweise von der Verbindung eines andern Tonkünstlers mit dem Braunschweiger Hofe — des grofsen Heinrich Schütz, und bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch, von wem die musikalischen Bestrebungen an diesem Hofe wesentlich ausgingen. Es war Sophia Elisabeth, die Gemahlin des Herzogs (eine Tochter Johann Albrecht's von Meklenburg-Güstrow), welche er in dritter Ehe 1635 heirathete. Sie war nicht nur von grofser Musikliebe erfüllt, sondern auch hinreichend musikalisch gebildet, um sich an die Composition wagen zu können. Ihr zu Liebe wurde die Capelle wieder aufgerichtet und nach ihren Wünschen gestaltet, auch war die Leitung derselben, wie wir weiterhin sehen werden, immer in ihrer Hand. Ihr Liebling war der berühmte Dresdener Capellmeister, mit welchem sie wohl schon vor ihrer Verheirathung bekannt geworden war. Nach Walther's Lexicon (S. 559) wäre Schütz schon »an. 1638 nach Braunschweig und Lüneburg« d. h. nach Wolfenbüttel berufen, also wohl wegen der Aufrichtung der neuen Capelle unter Körner's Leitung; es finden sich aber keine Acten hierüber und möglicherweise liegt ein Irrthum vor. Bekannt war er jedenfalls schon um diese Zeit mit der Fürstin und ihrem Hause, da ihr Vaterbruder Adolph Friedrich (ihr Vater Johann Albrecht starb 1636) die Composition des Becker'schen Psalters von Schütz i. J. 1640 zu Güstrow neu auflegen oder, wie Schütz sagt, »zierlich in Octav ausgehen« und in seinem Lande verbreiten liefs. Die erste nachweisbare Spur eines Verkehrs mit der genannten Fürstin bildet ein sehr flüchtig und unleserlich geschriebener Brief von Schütz aus Braunschweig vom Jahre 1645.

Durchlauchtigste Hochgeborne Fürstin
Gnädige Frau

Inliegendes Schreiben habe unter andern zu meiner Anherokunft ich allhier in Braunschweig auch gefunden, woraus unser gnädiger Fürst und Herr nebest Ew. Fürstl. Gnaden zu dero gnädigsten Beliebung so weit sich in Gnaden selbst ersehen können, dass derjenige musikalische guete Vogel, welchen bishero Ihrer beiderseits Fürstl. Gnaden zu recommendiren ich würdig erachtet habe, an itzo disseits vorüber fliehen und dieser Gegend hernacher entgehen wird. Weil nun auch in diesem Punkt was zu thun sei ich nicht wissen kann, Als habe dieses Ew. F. [Gnaden] unter-

thänig zu notificiren ich nicht unterlassen, und daneben zu dero gnädigster Berufung anheimb stellen wollen, ob unsers gnädigen Herrn Gutachten und Erinnerung zu erforschen und mich wiederumb wissen zu lassen Sie die Nothturft befinden werden. Ew. F. Gn. hiemit göttlicher Beschirmung zu allem Fürstl. Wohlergehen hiemit unterthänigst empfehlende und verbleibende

Ew. F. Gn.

allezeit unterthäniger gehorsamer

Braunschweig den 17. Martii 1645. Heinrich Schütz m. pr.

Das Schreiben, welches er bei seiner Ankunft vorfand und beilegte, war, wie aus dem Ganzen erhellt, von dem »gueten Vogel«. Auf einem besonderen, zwar undatirten aber doch mit gröfster Wahrscheinlichkeit in diese Zeit zu setzenden Blatte bemerkt Schütz:

Die Punct
dero wegen ich umb etwas genauere Nachrichtung
unterthänig zu bitten habe.

Wegen der Companey der Instrumentisten
1. wie stark dieselbige sein solle
2. was [d. i. was für ein] Instrument sie gebrauchen sollen
3. woraus dann zu schliefsen sein wird was [für ein] Oberinstrumentist von nöthen thue.

2.

Wegen der Companey der Sänger
1. von wie viel Personen
2. von den Discantisten, Knaben, Falsettisten und Eunuchen
3. was für Sprache die Vocalmusik sich gebrauchen soll.

3.

Vom Gebrauch der Geistlichen Musik
1. bei der Tafel
2. bei den Predigten
3. bei einem principal-absonderlichen Musikalischen Gottesdienst in der Kirchen.

4.

Wegen der Weltlichen Tafelmusik.

5.

Wegen der Weltlichen Academischen und Theatralischen Musik.

6.

Von dem Ort zu Musiciren in der Kirchen
1. von dem Chor in der Schlosskirchen
2. von dem Chor in der Stadtkirchen.

7.

Von Beihandenschaffung allerhand nothwendigen Instrumenten
1. einem Zimmer darzue woselbst auch das tägliche Excercitium geschehen kann
2. deroselben Inspection und Verantwortung.

Hiernach scheint man Schütz zu einer völligen Neubildung der Capelle berufen zu haben, und schon aus den von ihm vorläufig gestellten Anfragen geht hervor, dass er bei seiner grofsen Umsicht und Erfahrung die Sache etwas anders angriff als Stephan Körner und seines Gleichen. Ueber die weiteren Verhandlungen liegt nichts schriftlich vor. Von den neu angenommenen Musikern sind nur drei namhaft zu machen: Wolfgang Teubener aus Prag, Harfenist, 1646 für 200 Thlr., 2 feiste Schweine, 25 Pfd. Butter u. s. w. angenommen, 1648 Theodor Krummtinger aus Lübeck, der 50 Thlr. nebst Zubehör bekam, und 1653 der Tenorist Jacob Ludwig, dessen Sold nicht angegeben ist; der Hoforganist Benedictus Höfer ging um Joh. 1646 nach dreijähriger Dienstzeit wieder davon. Auf den Zustand der Capelle können wir indess einen Schluss machen aus den häufig veranstalteten musikalischen Festspielen, die ohne eine einigermafsen vollzählige Sänger- und Spielerschaar doch nicht ausführbar waren. Der noch erhaltene Theil des Briefwechsels zwischen Schütz und der Herzogin zeigt freilich, dass zehn Jahre später abermals eine fast von Grund aus neue Capelle formirt werden musste. Die Herzogin antwortet Schütz auf einen nicht mehr vorliegenden Brief vom 12. Juni 1655:

Ser^mae^ Antwort an Heinrich Schützen
den 22. Juni 1655.
Sophia Elisabeth.

Unsere Gunst und gnädigen Grufs zuvor Ehrbar Wohlgelahrter Lieber Besonder.

Wir haben aus eurem eingelegten Schreiben vom 12. dieses mit mehren verstanden, was an uns ihr wegen des Falsettisten oder Malers, und des Directoris Reise, wie auch wegen des Bassisten anhero gelangen lassen, und der Discantisten halber in dem Postscripto angeführet. Wann dann nun des hochgebornen Fürsten und Herrn Augusti, Herzogen zu Br. und Lüneb., unsers herzvielgeliebten Herrn und Gemahls Liebden, alle die von euch gethane Vorschläge ihro gnädig mit gefallen lassen, als werdet ihr dieselbe vorgeschlagener mafsen werkstellig zu machen und dass vornämlich ein guter Bassist, welcher wenn er instrumentalisch dabei ist, uns desto angenehmer sein wird, herüber kommen (dann weilen uns noch keine Antwort geworden von dem bekannten Bassisten zu Cassel, wird dieser, wann gleich der ander kommen sollte, umb Abwechselung nicht undienlich sein), euch bestes Fleisses angelegen halten, und sind wir dero Ankunft gewärtig und werden es an dero hierunter benöthigten Anordnung zu ihrer Reise nicht ermangeln lassen. Sofern auch der Falsettist annoch bei seiner Meinung anhero zu kommen beruhet, so sind hochgedacht unsers geliebten Herrn und Gemahls Liebden dessen Ankunft, ungeachtet er dieselbe ziemlich lang aufgeschoben, annoch in Gnaden begehrend, wollten's euch also antwortlich unverhalten, und verbleiben euch mit gönstigem gn. Willen wohl beigethan. Gegeben Wolfenbüttel am 22. Junii 1655.

Bei Uebersendung der neuen Capellisten lässt der alte heitere und milde, bereits 70jährige Tonmeister sich ausführlich vernehmen.

Durchlauchtige Hochgeborne Fürstinn
Gnädige Frau.

Ew. Fürstl. Gnaden berichte ich hiermit in Unterthänigkeit, was gestalt der vermeinte Director Johann Jacob Löwe von Wien nebenst deren beiden Discantisten am 19. Julii vor wenig Tagen mit etlichen allhier auf der Elbe fortgefahrenen Schiffen von hinnen bis nacher Magdeburg auch fortgereiset ist, worbei Ew. Fürstl. Gn. ich auch nicht bergen kann, was gestalt itzgemelten Director ich endlich fast mit Ernst fort treiben müssen, welcher (durch etliche ihm zu Ohren gebrachte, weiss nicht durch wem, widerwärtige Nachrichtung) für seinem Abreisen rückwendig war gemacht worden, dass er fast nicht fort gewollt. Nachdem er sich aber nunmehr hat behandeln lassen und auf der Reise allbereit ist, so verhoffe ich, dass (wann es nicht allbereit geschehen) er nebest deren Knaben ehistens bei Ihrer Fürstl. Hoffstatt glücklich noch anlangen werde und habe ich dem Director ein unterthäniges Schreiben an Ew. F. Gn. herzliebsten Herrn Gemahl mit gegeben, welches er zu seiner Anheimkunft Ihro Durchl. mit gebührenden Reverenz zu insinuiren wissen wird.

Wie nun solche Leutlein Ihrer Fürstl. Hoffstatt anständig und beliebet sein werden, stelle ich zwar dahin, halte oder befinde es aber an meinem wenigen Orte allerdings für rathsamb (ob man gleich solchen Director beharrlich im Dienste zu behalten nicht gesonnen wäre, oder er Director in der Länge nicht verbleiben wollte), dass man zum mindesten ein Jahr bei der Fürstl. Musik ihn zu erhalten man trachten solle, ümb der rechten und gueten Manier halben, worzu er binnen solcher Zeit die Musikanten verhoffentlich anführen und gewöhnen wird. Sollte hernacher etwa einige Veränderung vorgehen, stünde seine Stelle (obgleich nicht mit einem in der Musik so wohlgelehrten, doch sonst) mit einem andern wohl qualificirten Kerl, der ein gueter Sänger daneben wäre, allezeit zu ersetzen, der die angefangene guete Manier der Musik mit gueten Compositionen, die man ihm zuschicken könnte, ebenso wohl fortstellen könnte, welches ich also, auf die Begebenheit, nur gemeldet haben will.

Dieser Johann Jacob Löwe (maſsen ich auch an Ew. F. Gn. Herrn Herrn Gemahl geschrieben habe) ist ein aufrichtiger ehrlicher Mensch, an welchem ich keine notabel Laster, als lange er sich bei mir angehalten, jemahls verspürt habe: allein so ist er sonst frisches Oesterreichisches Humors und Sitten, will gerne alles nach seinem embsigen Sinn haben, dahero ich wohl auch besorgen muss, dass er die Knaben vielleicht etwas zu viel belästigen und sie sodann über ihn klagen, oder (wie für ihrem Abreisen sie sich gegen etliche Personen sollen haben verlauten lassen) wohl gar wieder davon laufen werden. Solchem Uebel für zu kommen, wäre zwar mein Wunsch Ew. F. Gnaden (wann es anders sonder Unhöflichkeit Deroselbigen angemuthet werden kann) dieselbigen zugleich etwas mit unter Ihre gnädige Protection nehmen und bisweilen einen Zutritt vergönnen möchten, ümb ihr Bewandnüss selbst anzubringen.

Sonst so hat es wegen Aufrichtung mehrgedachtes Directors Bestallung eben so gar groſs Eilens nicht, nur muss ich dieses hierbei noch einmal

unterthänig erinnern, dass ich für eine Billigkeit befinde dass wegen seiner aufgewandten schweren Reisekosten, auch Verzehrung der Knaben auf der Reise hinab (weil sie für [vor] ihrem Aufbruch und Fortzug gänzlich unter meiner Verpflegung gewesen) ihme zu seiner Ankunft eine Ergetzung wiederfahren und sonder Maaſsgebung in die 50 Thaler zu einem gnädigen Präsent so bald gegeben werden möge. Er ist zwar ein weit mehrers von Wien aus und allhier los worden, maſsen er anhero auch von 30 in 40 Thaler, welche er allhier erborget, noch schuldig zu zahlen ist, vermeine aber, er auch mit so viel, im Fall Ihro Durchl. nicht ein mehres aus eigenem Bewegnüss thun wollen, sich anfänglich wohl vergnügen lassen werde, maſsen denn auch bei Aufrichtung seiner Besoldung oder Verpflegung er sich verhoffentlich nichts minder zu einem Billigen bequemen wird.

Und erwarte nunmehr mit Verlangen ihre Ankunft, und wie sie sich zu ihren schuldigen unterthänigen Diensten anstellen und anlassen, zu vernehmen, Wünschende, dass wie alles von mir gut gemeinet worden ist, es also auch ausschlagen und gerathen möge, Gott es auch in Gnaden also wohl gelingen lassen wolle, dessen göttlicher Beschirmung zu allem gewünschten Wohlergehen an Seel und Leibe Ew. F. Gn. ich auch hiermit treulichst empfohlen haben will, verbleibende

Ew. Fürstl. Gn.

Unterthäniger schuldiger
Diener alle Zeit
Heinrich Schütz m. pr.

Dresden am 24. Julii
Datum 1655.

Ich bin auch von einem gueten Freunde gebeten worden, einen jungen Menschen der ein Instrumentist ist und itzo mit dem Director zugleich auch fortgereiset, umb Dienst sich in Niedersachsen zu bewerben, zu recommendiren. Ob derselbe nun Ihrer Musik anständig und dabei von nöthen thun möchte, kann von Ihren allbereit bestallten andern Musikanten und dem zugleich ent[an-]kommenden Director entschieden werden, und werde ich meines Theils zu überflüssigen Leuten niemals rathen, will ihn aber indessen so weit unterthänig recommendiret haben, dass er erstlich gehöret und, wann bei der Musik keine Stelle ledig ist, er anderweit fort recommendiret werden möge.

Postscriptum.

Datum am 24. Julii 1655. Demnach Ew. Fürstl. Gnaden sich auch in Gnaden noch wohl erindern, wie Sie auf Befehl Dero herzgeliebtesten Herrn Herrn Gemahl mich hier bevor in Bestallung genommen und über Ihre Fürstl. Musik mir die Inspection von Hause aus aufgetragen haben, deroselbigen ich mich auch bishero (nicht alleine mit fleissiger Fürsorge und Bemühung, sondern noch mit Anschaffung dieser zwei Discantisten und Verpflegung deroselbigen, insonderheit mit fast kostbarer Erziehung des meinigen von Jugend auf) verhoffentlich gar genungsamb angenommen habe: so kann ich nunmehr auch nicht unterlassen Ew. F. Gn. hochfleissig anzuliegen, Sie ihrer hohen Discretion nach und zu gelegener Zeit bei dem hochgedachten Herrn Herrn ꝛc. es dahin vermitteln helfen wollen, dass ümb der mir angebotenen gnäd. Versicherung willen mir gleichwohl auch eine kleine schriftliche Versicherung oder Bestallung zu Handen ge-

langen möge. Euer Fürstl. Gn. erindern sich, dass mir 100 Goldgulden bewilliget worden sind, mit welchen ich auch annoch unterthänig vorlieb zu nehmen erbötig bin, auch hierüber noch geschehen lassen kann (in Erinderung der alten Teutschen Lehre, dass man grofser Herrn zwar geniefsen, sie aber auch bei Brote lassen soll), dass es auf 100 Thaler herunter noch moderirt werden möge, nur mit dieser angehängten Bitte, dass es also mit denen selbigen eingerichtet werden, dass die Hälfte als 50 Thlr zu Ostern und aber 50 Thlr. Michaelis in den zwei Leipziger Messen das Jahr über mir zahlet unde künftig bei vorstehender Michaelismess der Anfang mit denen ersten 50 Thalern gemacht werden möchte. Zumahl ich dero zeit, mafsen der Director meinen Zustand berichten kann, wegen meiner jüngsthin in Leipzig verstorbenen letzten Tochter aufgewandten Begräbnüsskosten fast nothtürftig bin. Und würde sich Hr. Steffan Daniel, Kaufmann zu Braunschweig und mein gueter Freund, der alle Leipziger Messen oder Markte zu besuchen pfleget, auf gnädige Anordnung Ihrer Durchlaucht genugsamb zu solcher Auszahlung verstehen. Getröste mich dieses Punktes halber in Summa alleine Ew. F. Gn. gnädigster Beförderung.

Der Copist, welcher mir zu Weissenfels Ew. F. Gn. Psalterbüchlein hat ausarbeitet, versichert sich auf künftigen Leipziger Mark auch noch einer Recompens von 4 oder 5 Ducaten.

Die ganze wohlwollende Behutsamkeit, Gerechtigkeit gegen Alle, Rücksichtnahme und Klugheit, humoristische Freimüthigkeit gegen fürstliche Personen und ruhige Lenkung verwickelter und widerborstiger Dinge zu einem einträchtigen Zusammengehen — alle diese hervorstechenden Eigenschaften in dem Charakter des edlen Mannes veranschaulicht uns der éine Brief. Aus einem solchen Handeln wird uns auch der grofse und wohlthätige Einfluss begreiflich, welchen Schütz auf seine Zeitgenossen ausübte. Die Herzogin bemerkte eigenhändig den Inhalt der Antwort auf die Aussenseite des Briefes:

Dass der Director ankommen und uns nebenst den Knaben noch zur Zeit wohl anständig. Dass er vorgestellet [bestallt] worden und zwar wie ein Capellmeister. Dass man wegen der Knaben ein Auge wollte mit auf sie haben. Dass ihm dem Director 50 Rthlr. geliefert worden. Der Violiste, weilen die Stelle allhier noch besetzt, hat nicht unter kommen können. Dass sich seine [Schützens] Bestallung hierbei eingestellet mit verhoffentlicher guter Satisfaction. Der Copist soll mit nächstem das Seinige auch bekommen.

Die Bestallung für Schütz ist erhalten in dem Reversbriefe, welchen er darüber ausstellte —:

Ich Heinrich Schütze urkunde und bekenne hiemit, dass der Durchlauchtiger Fürst und Herr, Herr Augustus Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, mein gnädigster Fürst und Herr, mich für dero Obercapellmeistern von Haus aus in Gnaden bestellet und angenommen hat, auch dero gnädigste Bestallung darüber ertheilen lassen, inmafsen dieselbe wörtlich hernach folget:

Von Gottes Gnaden Wir Augustus, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, vor uns und unsere Erben gegen männiglichen urkunden und bekennen, dass wir den Kunst sehr erfahrnen unsern lieben getreuen, itziger Zeit Churfürstl. Sächsischer Liebden in Dresden bestellten Capellmeistern Heinrichen Schützen ebenfalls zu einem Ober-Capellmeistern von Haus aus in Gnaden bestellet und angenommen haben, thun das auch bestellen und nehmen ihn dervor auf und an, hiemit und in Kraft dieses, derogestalt und also, dass uns und gedachten unsern Erben er getreu und hold sein, unsere Fürstl. Capellen allhier mit guten düchtigen Musikanten die so woll in Vocali als Instrumentali Musica woll abgerichtet sein, darneben auch und insonderheit mit guten Capellknaben und Bassisten allemal woll versehen, desswegen stets mit unserm Untercapellmeister — welchen wir an unserm Fürstl. Hoffe allhier haben, der dann nächst uns unter seiner Oberdirection und Commando mit sein soll, wir auch denselben ohne sein Vorwissen nicht verändern wollen — correspondiren, und wann wir zu Zeiten in sonderbaren ins künftig Vorfallenheiten seiner Präsents und Gegenwart benöthiget sein würden, er alsdann es bei vorhochermelter I. Churfürstl. Liebden zu Dresden dahin richten und sich interimsweise los machen soll, dass uns er allhie auf eine geringe Zeit in musikalischen Sachen und deren Oberdirection aufwärtig sein könne, gestalt uns er ein sonderbares Angelobnüs mit einem Handstreiche an Eides statt ebenfalls darauf gethan und seinen Reversbrief darüber herausser gegeben hat.

Derentwegen und zur Ergetzlichkeit vor solche seine Mühewaltung zusagen und versprechen wir ihme jährlichs und jedes Jahr besonderen, so lange diese unser Bestallung unaufgekündiget währen wird, *Ein Hundert und Funfzig Reichsthaler* ihme dieselbe in zweien unterschiedenen Terminen, als uff Michaelis und Ostern, allemal zu Leipzig uff Wechsel durch unsern itzigen Unterthanen und Kaufmann in unserer Stadt Braunschweig, Stephan Daniel oder sonsten durch andere Gelegenheit baar gegen Quittung auszahlen zu lassen und mit der ersten halbjährigen Auszahlung diesen itzt bevorstehenden Michaelistag dieses Jahres an mit *Siebenzig und Fünf* Reichsthalern ohnfehlbar den Anfang zu machen.

Wir behalten uns aber beiderseits bevor, da wir mit dieser unserer Bestallung über kurz oder lang Veränderung machen und ihnen nicht länger vor unsern ObercCapellmeister haben, oder uns er derogestalt länger zu dienen kein Beliebnüss tragen würde, dass alsdann ein Theil dem andern ein viertheil Jahr vorher eine beständige Lose intimiren lassen mag. Alles ohne Gefehrde.

Und dessen zur Urkund haben wir diesen Bestallungsbrief mit eigenen Handen unterschrieben und unser Fürstl. Secret darunter uffs Spacium trücken lassen. So geschehen in unserer Fürstl. Haupt- und Residenz-Festung Wulfenbüttel in den 8 Tagen der heil. Ostern Anno 1655.

Verpflichte mich demnach hiermit und in Kraft dieses, dass hochgedacht S. F. Gnaden ich getreu und hold sein, S. F. Gn. und dero Erben Bestes befördern, Schaden und Arges aber nach höchstem Vermögen kehren,

wehren und abwenden, bevorab aber inserirter Fürstl. Bestallung in allen Worten, Punkten und Clausuln schuldiger Gebühr nachleben, und dagegen was darin zu meiner Behuef einverleibet hinwieder gewärtig sein soll und will. Ohne Gefehrde.

Urkundlich habe ich diesen Reversbrief mit eigenen Händen unterschrieben und versiegelt. Geschehen und geben *in Dresden am Vigilia S. Bartholomai war der* 23. *Monatstag Augusti Ao. Chr.* 1655.

Heinrich Schütz
Churfl. Sächsischer Capellmeister m. pr.

Nur die durch verschiedenen Druck bezeichnete Unterschrift ist von Schütz geschrieben. Anstatt den Sold nach seiner humoristisch bescheidenen Forderung von 100 Goldgülden noch auf 100 Thaler »herunter zu moderiren«, wurde er auf 150 Thaler erhöht.

Anlangend die Uebersendung der Gelder durch die von Schütz bezeichnete Mittelsperson, erwiedert die Herzogin auf einen nicht mehr erhaltenen Brief vom 30. October, der Herzog fände es bequemer »sothane Gelder durch ihren eigenen Mann zu erlegen«, welchem er sodann die für ihren Capellmeister bestimmten Sachen mitgeben möge. Dieser »recommendirte Capellmeister ist mehr hochgedacht Seiner Liebden und uns nicht unanständig; dafern er also fortfähret, seind wir seines Verhaltniss halber mit demselben in Gnaden zufrieden und zweifeln nicht, unsere Musik werde mittels guten Fleisses und Aufsicht zu einem guten Stande endlich gebracht werden. Den vorgeschlagenen Theorbisten wollet ihr nur herüber schicken, vorhero aber nach eurem Gutbefinden seines Unterhalts halber mit ihme handeln und uns davon ehests berichten. Wenn derselbe die Malerkunst bei seinem Dienste treiben will, soll ihm solches auch ungewehret sein«. Wolfenb., 10. Nov. 1655. Schütz antwortet am 27. d. M.

Durchlauchtige hochgeborne Fürstin
Gnädige Frau,

Euer Fürstl. Gnaden letzteres und sub dato den 20. [l. 10.] dieses Monats an mich abgelassenes gnädige Schreiben habe ich heute acht Tage mit der damaligen Post wohl empfangen und daraus gerne vernommen, dass mein gethaner Fürschlag wegen des Falsettisten oder Malers in Gnaden für gut erkennet und beliebet worden ist, worauf dann Ew. Fürstl. Gn. ich ferner nicht verhalten soll, wie ich nunmehr solche Sache mit ihme in eine Gewissheit versaget und derogestalt abgehandelt habe, dass er mir mit gegebenem Handschlag zugesagt hat, wo nicht noch vor Weihnachten doch zum längsten auf den, künftiges Neue Jahr in Leipzig befür stehenden Mark mit denen von daraus nacher Braunschweig zurücke reisenden Kaufleuten sich mit auf den Weg zu begeben und an der Hochfürstl. Hoffstatt Wolfenbüttel sich gehorsambst einzustellen.

Wegen seines Tractaments, so habe ich ihm untersaget [gesaget], dass man verhoffe, er mit derjenigen Verpflegung welche andern widerfahren auch sich vergnügen lassen werde: darwider er nichts eingewendet als nur dieses, dass seine Bitte wäre dass alles ihm nur in Gelde angeschlagen werden möchte, sintemal er gerne im übrigen nach seiner Gelegenheit sich kleiden und sein Leben anstellen wollte. Wie hoch nun, ausser des Capellmeisters, eines andern Besoldung bei Ihnen anlaufen mochte, ist mir unwissend, und vermeine ich (doch sonder Maafsgebung) dass von anderthalb hundert Thalern, oder wöchentlich 3 Thaler, bis auf's höchste 200 Thaler mit ihme zu handeln und endlich zu schliefsen sein werde. Und werden Sie verhoffentlich an ihm eine ihrem Hochfürstl. Hoffe gewisslich wohl anständige Person zu verspüren haben, als welche bei allen fürgehenden Freuden-Solennitäten wohl mit zu gebrauchen sein wird: gibt einen zimlichen gueten Poeten, und hat darinnen sonderliche guete Inventionen welche er selbst aufsaget und hernacher in seine Theorbe absinget, welches sich dann bei einer Fürstl. Tafel gar wohl schicket und zwischen der andern Musik eine guete Abwechselung gibt — derogestalt dass ich auch nochmals der gewissen Zuversicht bin, dass mit Annehmung und Alimentirung dieser Person auch nicht geirret sein solle; Gott verleihe Glück dazu.

Betreffende sonst den andern Punkt, wegen Zahlung der mir gnädigst bewilligten Hausbestallung, ist es niemals meine Intention gewesen Ihrer Durchl. meinem auch gnädigsten Herrn für zu schreiben, dass eben mit dem Steffan Daniel dieselbige erfolgen möchte, sondern so ist es nur mein unvorgreiflicher Vorschlag darumb gewesen, alldieweil diejenige Person, welcher von Ihrer Durchlaucht solche Zahlung aufgetragen gewesen ist, sich niemals, auch diese Stunde noch, sich bei mir nicht angemeldet hat, mir auch von niemand geschrieben worden ist bei weme ich mich wegen des Empfanges anzumelden und meiner Sachen umb Beforderung nacher Wolfenbüttel zu recommendiren hätte, welches, wann ich's nur noch erfahre, meiner unterthänigsten Schuldigkeit nach ich mich gehorsamblich und vergnüglich dieses Punkts halber contentirt halten werde.

Sonst habe ich auch des von mir recommendirten Capellmeisters bishero continuirten Wolverhalten erfreuentlich vernommen, und bleibe ich ferner begierig zu vernehmen, dass diese Sache meiner gehabten gueten Intention nach zu Formirung einer (zwar nicht allzu weitläuftigen) doch kleinen und zimlich vollkommenen Capell und Musik endlich ausschlagen und Ihro Fürstl. Hoffstatt, nächst dem Lobe Gottes, dessen auch Ehre in der Welt haben möge, mafsen ich dann von der (will hoffen nicht vergeblichen) Einbildung bin, dass gedachtes Ihr collegium musicum sich allbereit in einem gueten Vorzug für andern Musiken an andern Fürstl. Höffen anlasse, worvon ich zwar an meinem Orte mir kein sonderliches Lob zuzuschreiben, als der ausser meinem Rath ich sonst bishero wenig dazu contribuiret und den Capellmeister mit seinen eigenen Erfindungen und Compositionen habe wollen handeln und dieselbigen präsentiren lassen, im übrigen aber so erbötig als schuldig bin, nicht alleine mit allem mir möglichen gueten Rath, sondern auch mit allen meinen und anderer bei Handen habenden musikalischen Arbeiten successive an die Hand zu gehen und einzuschicken, wann nur vorher Ihre Musik in etwas auf einen gewissen Fufs gestellet

sein, und ich wissen werde, wie ich gedachte meine Sachen einzurichten haben werde.

Befehle hierauf Ew. F. Gn. dem starken Schutz Gottes des Allerhöchsten, seine göttliche Majestät anrufende, dass Deroselbigen, nebenst Ihrem hochgeehrtesten Herrn Herrn Gemahl, Sie einen gueten Ausgang des nunmehr abgelaufenen alten und glückseligen Anfang und Fortgang des bevorstehenden lieben neuen Jahrs, Ihnen in Gnaden verleihen und bei allem selbst gewünschten Fürstl. Wohlergehen Sie ferner noch viel lange Jahr erhalten und festen wolle. Amen.

Ew. Fürstl. Gnaden
Dresden am 27. Novembris unterthäniger alter Diener
An. 1655. Heinrich Schütz m. pr.

Ich habe Ew. F. Gn. unterthänig umb Verzeihung meiner Grobheit zu bitten, indem ich nemblich Dieselbige in Entstehung anderer Gelegenheit vor dismal mit der Einlage an Ihren Capellmeister behelligen muss.

Mit dem Tiorbisten und Maler werde Ew. F. Gnaden ich anderweit mit einem neuen unterthänigen Schreiben wieder aufwarten, und wann etwas vorher in dieser Gegend zu verrichten noch vorfallen möchte, bin Deroselbigen gnädige Ordinanz ich vorher noch zu vernehmen gewärtig.

Die Herzogin hat wieder eigenhändig auf der Rückseite des Briefes den Inhalt der Antwort notirt und diese dann am 2. Januar 1656 ausfertigen lassen. Es wird, wie immer, auf alles zuvorkommend und billigend eingegangen, und zunächst »dass soviel den Falsettisten betrifft, ihme zu seiner Besoldung und Unterhalt jährlich 200 Thaler eins für alles vermachet und ausgezahlet werden sollen«. Und der Sold an Schütz solle fernerhin unfehlbar immer halbjährlich zu Leipzig ausgezahlt werden, wobei es ihm denn gleich sein werde, durch wen, »wenn nur die Auszahlung richtig erfolget, deren Gewissheit ihr euch dann wohl versichert halten könnet. Und wir verbleiben euch mit Gunst und gnädigem Willen stets beigethan«. Wolfenb., 2. Jan. 1656. Der Name des vielbesprochenen malenden, dichtenden und singenden Theorbenspielers lässt sich leider nicht angeben. Trotz der tapferen Zusage pünktlicher Zahlung stockte es dennoch mehrmals, so dass Schütz Ostern 1660 eine Forderung von 225 Thalern hatte, die ihm nebst 50 Thalern Reisekosten ausgezahlt wurden, als er im Laufe dieses Jahres noch einmal nach Wolfenbüttel kam. Am 21. Mai 1663 bezog er durch seinen Freund Stephan Daniel 300 Thlr., also den Sold für zwei Jahre, auf einmal und quittirte darüber aus »Töplitz in den warmen Bädern daselbst«. In den nächsten beiden Jahren erhielt er wieder nichts, so dass seine Forderung zu Ostern 1665 abermals auf 300 Thlr. sich belief; dies war vielleicht die letzte Zahlung, welche er als Braunschweig'scher Capellmeister empfing.

Hiermit endet das im Archiv zu Wolfenbüttel aufbewahrte Bruchstück des anziehenden und in seiner Zeit im Bereich deutscher Musik gewiss einzigartigen Briefwechsels. Die beiden folgenden Schreiben an Herzog Augustus befinden sich in der dortigen Bibliothek.

Durchlauchtigster Hochgeborner Fürst
Gnädigster Herr.

Ew. Fürstl. Durchlaucht sind meine unterthänigste Dienste ungespartes Fleisses jederzeit bereit.

Demnach von Ew. Fürstl. Durchl. annoch continuirender gueter Gesundheit und dero anderweit fürstl. Wohlergehen ich ohnlängst erfreuliche Nachrichtung erhalten, so habe ich mich uff heutigen zehenden Monatstag Aprilis, als des von Ew. Fürstl. Durchl. abermals erreichten und erlebten fröhlichen Geburtstags, nicht alleine höchlich in Unterthänigkeit erfreuet, sondern bin auch aus schuldigster Devotion veranlasset worden, unter andern Dero treuen Dienern auch für meine wenige Person, zwar abwesend, mit gegenwärtiger meiner schriftlichen Congratulation unterthänigst zu erscheinen, von Herzen wünschende und Gott anrufende, dass seine göttliche Allmacht Ew. Fürstl. Durchlaucht (als dessen weltberühmter Name an fürstl. Weisheit, löblicher verständiger Regierung, höchst respectirlichen Alter, als ein helles Licht unter andern fürnehmen Potentaten durch Teutschland, ja ganz Europa hervorleuchtet) ferner noch viel lange Jahr zulegen zum Schutz der evangelischen Kirchen und Ruhm Ihres Hochfürstl. Hauses, auch dessen Wohlfahrt und Aufnehmen, in Gnaden bei beständiger Gesundheit und allem fürstl. Wohlstande erhalten wolle.

Nächst diesem berichte Ew. Fürstl. Durchl. ich unterthänigst, dass auf Ihro Churfl. Durchlaucht zu Sachsen, meines gnädigsten Herrens Befehl, ümb Verfertigung und Auslassung in Druck beikommendes Buchs halben*) in den neunten Monat ich mich bishero allhier in Dresden habe aufhalten müssen, worvon gegenwärtige zwei Exemplar, nebenst so vielen Bassis continuis für den Organisten, Ew. Fürstl. Durchl. zuzuschicken und solche meine zwar geringe Arbeit auch anschauen zu lassen ich von einer mir obliegenden Schuldigkeit erindert worden bin, unterthänigst bittende, dieselben in Gnaden anzunehmen und Dero gnädigsten Beliebung nach das eine Exemplar davon Dero herzgeliebtesten Fürstl. Frauen Gemahlin (einer, als wie in allen andern fürstl. Tugenden, also insonderheit in der löblichen Profession der Musik unvergleichlich perfectionirten Prinzessin) wiederfahren zu lassen.

Ferner so lebe ich in der gueten Zuversicht, dass Ew. Fürstl. Durchl. Collegium Musicum annoch, allermaſsen ich es letzmals in meiner Anwesenheit wohlbestallt gefunden und hinterlassen, in guetem Zustande anzutreffen sei und Ew. Fürstl. Durchl. bei Dero Hoffstadt mit dessen unterthänigster Aufwartung werden gnädigst zufrieden sein können. Ich bin gebührend erbötig, sobald ich wiederümb von hie dannen nacher Weissenfels, wie ich ehistes hoffe, zu meinen daselbst, sonder Ruhm, allerhand

*) Psalmen David's, in deutsche Reime gebracht durch Dr. Conr. Becker, mit Melodien von H. Schütz. Dresden 1661. Fol.

die fürnembsten Authoren in Vorrath beisammen habenden musikalischen Sachen gelangen werde, demselben alle fernere schuldige Handreichung zu thun und dasjenige, was etwa bishero versäumet sein möchte, bestes Fleisses wiederumb einzubringen.

Wormit Ew. Fürstl. Durchl, nebenst Dero herzgeliebteste Angehörige sammt und sonders ich dem starken Schutz des Allerhöchsten treulichst entpfehle, mich und Deroselbigen Fürstl. Collegium Musicum zu Dero beharrlichen Gnaden und Gewogenheit hinfüro ferner unterthänigst recommendire, und hiermit bestes Vermögens verbleibe

Ew. Fürstl. Durchl.

verbundener unterthänigster gehorsambster Diener Heinrich Schütz m. pr.

Dresden am 10ten Monatstag Aprilis Ao. 1661.



Der Brief ist mit dem hier abgebildeten kleinen Siegelringe verschlossen, dessen drei verschlungene Buchstaben H S C »Heinrich Schütz Capellmeister« bedeuten. Die Annahme liegt nahe, dass Schütz, als er 1660 in Wolfenbüttel war, von dem dortigen Hofe den Ring erhielt.

Durchlauchtigster Fürst, Gnädigster Herr.

In Erwägung derer von Ew. Hochfürstl. Durchl. mir bishero widerfahrenen vielen und hohen fürstlichen Wohlthaten habe ich mich billig zu schämen, dass mit Einschickung deren gnädigst begehrten, meiner in Druck ausgelassenen musikalischen Werke ich bis dato so lange verzogen und säumig gewesen bin, welches meines Versäumnüss und Verzugs aber ich eine gnädigste Verzeihung zu bitten und dahero zu hoffen habe, alldieweil zu solchen meinen in Druck gegebenen Sachen ich ehr nicht als für 3 Wochen nach erfolgter meiner Wiederkehr von Dresden nacher Weissenfels habe gelangen und solche Exemplarien zusammenbringen können.

Werden aber nunmehr solche meine Werke, so viel deroselben vor dismal ich aufbringen können, durch Steffan Danieln (einen bekannten Braunschweigischen Kaufmann, welchem ich bei itzigem Mark allhier dieselbigen nebenst einem dazu gelegten Catalogo persönlich selbst zugestellet) hiebei Ew. Fürstl. Durchl. Herrn Hoffamtschreiber verhoffentlich richtig geliefert werden und derselbige sodann ferner Ew. Fürstl. Durchl. gnädigsten Ordinanz nach damit zu gebahren wissen.

Und habe Ew. Fürstl. Durchl. ich bevorab unterthänigsten grösten Dank zu sagen, dass solcher meiner geringen Arbeit Sie gnädigst gesonnen die Ehre und hohe Gnade zu erweisen und deroselben auf Dero fürstl. und durch ganz Europa höchst berühmten Bibliothek noch ein Räumlein gnädigst zu gönnen. Dahero ich dann auch Anlass bekommen zu wünschen, dass meine noch übrige in meinen Handen mit der Feder absopirte, noch rückständige und (meiner Meinung nach) besser als die vorige elaborirte Arbeit ich auf solche Masen zugleich auch hätte mit einschicken können, welches auch wohl erfolget und ich mit Herausgebung deroselbigen in offentlichen Druck fort gefahren wäre, wenn es mir an den Verlag hierzu nicht ermangelt hätte und meinem zuvor gehabten Vorsatz nach Ew. Fürstl. Durchlaucht mir bishero gnädigst abgefolgte Hausbestallung

oder Gnadengelder ich dazu hätte gebrauchen können, welche ich aber, wegen anderweit meines sparsamen Einkommens disseits, mehrentheils zu meiner nothtürftigen Verpflegung und Rettung bishero hernehmen und gebrauchen (wo nicht mich sonst unterweilen kümmerlich behelfen und hinbringen) müssen.

In welcher meiner unterthänigsten Erinderung denn, wegen derer von Ew. Hochfürstl. Durchlaucht bishero von mir erhaltenen, so vielen hohen und fürstl. Wohlthaten, Deroselbigen und Dero ganzen Hochfürstl. Hause ich umb so viel desto mehr mich verbunden erkenne, hiermit mich auch zu aller mir möglichen unterthänigsten Vergeltung, bevorab auch zu anderweit continuirlicher Handreichung Dero fürstl. löblichen Hoffmusik gehorsambst anerbieten thue, im Fall ich nur ferner hierzu qualificiret erachtet werden möchte.

Wormit ich schliefse, Ew. Hochfürstl. Durchl. dem starken Schutz Gottes des Allerhöchsten, zu dem abermal wieder eingetretenen lieben neuen Jahre, zu beständiger Gesundheit und noch zu viel lange Jahr Verlängerung und Fristung Dero Lebens, auch aller andern hochfürstlichen und selbst gewünschten Wohlergehen an Seel und Leibe treulichst entpfehlende und verbleibende

Ew. Hochfürstl. Durchl.
unterthänigster gehorsambster
und pflichtschuldiger Diener
Heinrich Schütz m. pr.

Datum Leipzig
den 10. Januarii Ao. 1664.

Herzog Augustus, damals schon 85 Jahre alt, war nicht ein fürstlicher Bücherliebhaber und Sammler gewöhnlichen Schlages, sondern auch hierin vollkommen ja hervorragend fachkundig und als Bibliothekar seiner unschätzbaren Sammlung persönlich so thätig wie nur irgend einer seiner bibliothekarischen Nachfolger, mindestens weit thätiger als Lessing. Die von Schütz eingesandten Exemplare seiner gedruckten Werke sind noch, wenn auch theilweis unvollständig, erhalten. Es sind folgende: 1) Madrigali à 5 v., Venedig 1611 (incomplet; ein vollständiges Exemplar sah ich nur in der Bibliothek zu Cassel: *Mus.* 4°. n. 20, d.); — 2) Cantiones sacrae, Freiberg 1625; — 3) C. Becker's Psalmbüchlein, Freiberg 1628; — 4) Symphoniarum sacrarum prima pars, Venedig 1629; — 5) Geistl. Concerte 1. Theil, Leipzig 1636; — 6) Geistl. Concerte 2. Theil, Dresden 1639; — 7) Symph. sacr. secunda pars, Dresden 1647; — 8) Musicalia ad chorum sacrum, Dresden 1648; — 9) Symph. sacr. tertia pars, Dresden 1650; — 10) Zwölf geistl. Gesänge, Dresden 1657; — 11) C. Becker's Psalmbüchlein, neue Ausgabe, Dresden 1661.

Vermuthlich erregte das offene Geständniss des Meisters, seine aus Mangel eines Verlegers noch ungedruckten Compositionen seien besser ausgearbeitet als die bereits gedruckten, in dem Herzoge den Wunsch,

auch von jenen einiges zu erhalten, denn Schütz übersandte ihm im nächsten Jahre zum 86. Geburtstage seine Johannes-Passion. Ein Brief liegt zwar nicht vor, aber der Titel der Passion (die ich unter den Handschriften der Wolfenb. Bibliothek fand) giebt hierüber hinreichende Auskunft; er lautet vollständig: »HISTORIA des Leidens und Sterbens unsers Herrens Jesu Christi aus dem Evangelisten S. Johanne, wie dasselbige für eine Capell oder Cantorey zum Pult, theils choraliter und theils figuraliter mit vollen Chor abzusingen itzo auf's neue in die Musik versetzet worden | von HEINRICH SCHÜTZEN ältesten Capellmeister, auch der Fürstl. Braunschweigischen Lüneburgischen Hoff-Musik zu Wolfenbitel von Hause aus Bedienten. | Datum Weissenfels den 10. Aprilis Anno 1665.« Schütz hat die Passion viermal, nach allen evangelischen Berichten, in Musik gesetzt, aber nur die nach Johannes befindet sich in Wolfenbüttel. Alle vier Werke besitzt die Leipziger Stadtbibliothek in einer schönen, aber erst um 1690 gefertigten Abschrift, und weil dieser hinsichtlich der Zuverlässigkeit irrthümlich der Werth eines Originals beigelegt wird, will ich hier nur bemerken, dass darin Abweichungen von der Wolfenbüttler Handschrift vorkommen, welche nicht als Schreibfehler sondern nur als vermeintliche Verbesserungen einer späteren Hand erklärbar sind; in völlig zuverlässiger, originalmäfsiger Gestalt besitzen wir demnach von den vier Passionen nur die nach Johannes.

Von den während der Regierung des Herzogs Augustus veranstalteten musikalisch-theatralisch-dramatischen Fest- und Freudenspielen haben sich noch zwanzig in Textbüchern und Beschreibungen und eins derselben auch in Musik erhalten. — Die Renn- und Ritterspiele mit Tanzaufzügen wurden in Wolfenbüttel um 1614 bis zu Anfang des 30jähr. Krieges glänzend gefeiert, wie auch anderswo; Mohrenkönige, Römer, Amerikaner und andere alte oder wildkräftige Völker kamen darin prahlend aufgezogen, um die deutsche Tapferkeit zu Schanden zu machen, die aber natürlich glorreich aus dem Kampfe hervorging. An diesen Spielen, in denen immer noch eine nationale Saite ertönte, wenn auch schwach, fand man weniger Geschmack nach der Beendigung jenes schrecklichen Krieges, aus welchem die Völker entkräftet, zerklüftet und die Fürsten vergöttlicht hervorgingen; nur zu Anfang einmal scheint Herzog Augustus sie erneuert zu haben. Das nachstehende Verzeichniss enthält dramatisch-allegorische Aufzüge, Singspiele und recitirende Dramen.

1639.

1. *Ein Renn- und Ritterspiel,* mit Tänzen.

Um 1640.

2. *Eine Schäferkomödie,* von Merindo.

1646.

3. *Ballet der Natur,* im Februar gespielt.

1652.

4. »*Glückwünschende Freuden-Darstellung* dem Hochgebornen Fürsten Herrn Augusten . . . aller dienst und demüthigst dargestellet den 10. Aprilis Anno 1652, von Sr. Liebden allertreust ergebene Dienerin Sophia Elisabeth H:[erzogin] ꝛc. Lüneburg, gedruckt durch Johann und Heinrich, Gebrüdere, die Sterne.« 16 Seiten Folio. Enthält 5 scenische Bilder mit Beschreibung nebst der vollständigen Musik. Letztere von der Herzogin componirt, besteht aus 5 Einzelgesängen (2 für Sopran, je 1 für Alt, Tenor und Bass) und einem vierstimmigen, von 2 Violinen und 2 Violen nebst Continuo begleiteten Schlusschore. Diese Probe erweckt eine ziemlich hohe Meinung von den musikalischen Fähigkeiten der Herzogin, und scheint ihr zu einer sattelfesten Componistin nur das gefehlt zu haben, was man nimmer anders als im Schweisse des Angesichts oder durch »unterthänigste Aufwartung« sich erwirbt. Die Ideen des Schlusschores sind einer bessern Ausarbeitung und Verwendung werth; die Anlage ist in dem neuen oder grofsen Styl, der Fugirtes und plane Melodie vereinigt und den Instrumenten eine selbständige Mitwirkung einräumt.

   Am 1. Mai 1655 wurde dieses Spiel abermals dargestellt und dazu von demselben Drucker (aber in Wolfenbüttel) mit verändertem Titel neu aufgelegt.

1653.

5. *Ein Götter- und Festspiel,* aufgeführt im Juni. Die Musik begleitet die verschiedenen Aufzüge der Götter und Nymphen, theils geheimnissvoll von ferne einsetzend, theils lauter, und je für die auftretende Person passende Instrumente wählend: — als Flora durch Mercur eingeführt wird, spielt die Viola da Gamba auf, als er den Bacchus bringt, lassen sich Zinken und Flöten hören, und als Phöbus und Minerva erscheinen »gehet die ächte Musik an« und währt bis zu ihrem Aufschweben, die ächte d. h. die volle Musik.

1654.

6. *Eine Komödie,* am 13. April zu Ehren des Herzogs nach einem Festmahle »in der Natur Behausung« gegeben.

1655.

7. *Banquet der Minerva.*

8. *Ballet der Zeit.* Mit 2 Gesängen, von denen der letztere nach des Poeten Meinung »auf Pindarische Art eingerichtet» ist.

1657.

9. »*Amelinde, oder: Die triumphirende Seele,* wie sie nach vielerlei versuchenden Anfechtungen überwindet und göttlicher Gnade fähig wird . . . In einem Singe-Spiel vorgestellet.« Prolog und 5 Akte. Am Geburtstage des Herzogs, 10. April, in Wolfenbüttel gegeben. Es ist, soviel bekannt, das erste gröfsere Singspiel, welches in Wolfenbüttel — wahrscheinlich dort gedichtet und von dem Capellmeister Löwe in Musik gesetzt — zu Tage kam und ist gänzlich religiös oder vielmehr »geistlich« gemeint. Calliope erklärt im Prolog die Bedeutung der mitwirkenden Musen:

> Die Clio stellet vor den schönsten Seelenhirten;
> Euterpe ist die Seel', die ihn hie soll bewirthen;
> Thalia ist der Glaub', der unsrer Seel' steht bei.
> Melpomene bedeut't den Teufel, ihren Feind;
> Terpsichore die Welt, die auch der Seel' begehret;
> Das Fleisch ist Erato, die Wollust die sie ehret;
> Die Polyhymnia ist unsers Hirten Freund,
> Und stellet diese für nun die Barmherzigkeit.
> Urania bedeut't die, so die Seel' verführet,
> Ein irdisch böser Sinn, der sie von Gotte führet;
> Und ich Calliope bleib die Gerechtigkeit.

Aber es war ein bedenklicher Anfang der deutschen »geistlichen Oper«, die Urbilder der Schönheit, die Musen, in Scherben zu schlagen und daraus Begriffe zusammen zu setzen wie sie etwa den Predigern auf der Kanzel geläufig waren. Die Schäferin oder Nymphe Amelinde lässt sich aus Eitelkeit und Weltlust zur Untreue gegen den Schäfer Cölidanus (den Seelenhirten) und zur Dahingabe an einen Prinzen (den Fürsten der Welt) bewegen, wird von letzterem ehrlos und unwürdig behandelt, tödtet ihn, kommt in Ketten und Bande und soll hingerichtet werden, wendet sich reuig zu ihrem »schönsten Seelenhirten« zurück und wird endlich von diesem alten Getreuen, der sich nun als Königssohn (Gottessohn) ausweist, errettet. Man mag von diesem ersten Versuche, altgewohnte Anschauungen und Ausdrucksweisen auch in der neuen ausländischen Form des Singspiels zur Geltung zu bringen, mehr sich angezogen fühlen als von der bald allgemein zur Geltung gelangten rein italienischen und rein weltlichen

leeren Schäferoper; man mag wiederholt, namentlich bei den Seelenkämpfen der Amelinde, an das mittelalterliche Spiel von Frau Jutten erinnert werden, wie denn bei unsern ersten Operndichtern die Erinnerung an die alten kunstlosen heimischen, Erde und Himmel so wunderleicht verknüpfenden Fastnachtspiele offenbar noch sehr lebendig war: aber verkennen lässt sich nicht einen Augenblick, dass die Zeiten sich gänzlich geändert hatten, dass durch die ein Jahrhundert lang andauernden einseitig theologischen Verhandlungen eine Schwere und dogmatische Steifheit über die Geister gekommen war, die zunächst aller anmuthigen freien Kunst hinderlich wurde und zu deren Ausgleichung im dramatisch-musikalischen Gebiete es ganz anderer Bestrebungen bedurfte, als geistlicher Schäferspiele. Die sein sollende christliche Bedeutung und die irdischen Vorgänge decken sich hierin bei weitem nicht; man erblickt hier in stümperhaften ersten Anfängen schon den später offen eingestandenen Zwiespalt verschiedener Richtungen, denn das Christenthum hat trotz der biblischen Gleichnisse vom guten Hirten mit der Opernschäferei nichts gemein.

1658.

10. »*Regierkunst-Schatten*, oder Vorstellung etlicher Beschaffenheiten, welche einem Potentaten vorträglich oder nachtheilig sein können.« Ein Schauspiel in 5 Akten nebst Vor- und Nachwort, zum 80. Geburtstage des Herzogs am 1. Mai gegeben. Der Hofmeister des Prinzen beginnt mit Darlegung guter Grundsätze für Fürsten, und sagt schliefslich: weil »anjetzo treffliche Leute aus Frankreich« (ohne Zweifel reisende französische Komödianten) anwesend seien, sollten diese hierüber eine Vorstellung machen.

1659.

11. »*Andromeda*, ein königliches Fräulein aus Aethiopien, des Cepheus und der Cassiope Tochter.« Singspiel; Prolog und 5 Akte. Im Prolog kommt Melpomene als »Musa des Singespiels« vor.

12. »*Orpheus aus Thracien*, der Calliope und des Apollinis Sohn.« Am 20. August als am Geburtstage der Herzogin Sophia Elisabeth aufgeführt. »In musikalische Noten übersetzet von Johann Jacob Löwen, Fürstl. Braunschweig. Lüneburg. Capellmeistern, und jetzt gedachten Tag von der fürstl. Capelle vorgestellet in Wolfenbüttel. Gedruckt bei den Sternen.« Prolog (»Vorrede«) und 3 Akte. Im Prologe kämpfen Irene und Mars um die Herrschaft; sie sagt:

Es hat die Poesie ein Freudenspiel gemacht,
Das da von der Musik in Noten ist gebracht;
Die Baukunst hat darauf den Schauplatz aufgeführet,
Der von der Malerei ist fleissig ausgezieret:
Orpheus heisst dieses Werk.

Das Spiel ist kurz. Nach Orpheus' Ermordung werden die Bacchantinnen durch Bacchus verflucht und in sieben Bäume verwandelt; darauf »erscheinen in den Wolken die anmuthige Elysische Felder, welche sich bis auf die Erden herunter lassen, und befinden sich darin der Phöbus, der Geist des Orpheus und der Eurydice, und der Chor der Elysischen Geister«. (A. III, Sc. 5.) Phöbus:

Wohlan, mein Sohn, nun ist dein Leid geendet,
Dein Geist kann jetzt in den Elyser Auen
Die ewig schauen,
Die ehmals dir der Tod entwendet.

Er zeigt auf die verwandelten Bäume und erhebt die Leier unter die Gestirne. Der Chor, welcher mehrfach einfällt, beschliefst das Ganze:

So kommt denn auf das Leiden
Volle Freuden,
Und auf die Traurigkeit
Des Himmels Seligkeit.

Ihr, die ihr seid geplaget,
Nicht verzaget!
Währt schon etwas eur Leid,
Folgt endlich doch die Freud'.

Drumb leidet und erduldet
Unverschuldet,
Auf kurze Trauerzeit
Folgt stete Fröhlichkeit.

Dies ist also die erste Oper von welcher wir bestimmt wissen, dass sie in Wolfenbüttel componirt wurde. Der Text ist wahrscheinlich nicht viel mehr als freie Uebersetzung eines italienischen, unterscheidet sich aber sehr von den später hier (s. Nr. 24 u. 87—89) und in Hamburg aufgeführten Opern ähnlichen Namens.

Um 1660.

13. *Selimena.* Singspiel in 5 Akten. Wahrscheinlich liegt auch hier ein italienisches Stück zu Grunde. Das Ganze ist bei allem Wortreichthum sehr leer und für musikalische Composition ungünstig. Der erste Akt schliefst mit einem Abendliede von 4 Strophen, die erste und letzte lauten:

1. Nun die güldne Sonne gehet
Niedrig an dem Firmament,
Und die Abendröth' behend
In den dunklen Wolken stehet,
Lasst uns sein dahin bedacht
Ihr zu geben gute Nacht.

4. Aber du, du Herr der Erden,
Der du Sonn' und Mond gemacht,
Gib dass diese stille Nacht
Möge gut vollendet werden:
So soll in der Morgenzeit
Dein Lobopfer sein bereit.

So ungefähr sang und versificirte Paul Gerhardt zur selben Zeit auch; nichts fiel unsern ersten Operndichtern schwerer, als sich von den Dicht- und Reimweisen der Kirchengesangbücher loszumachen, und doch musste solches geschehen wenn jemals ein erträgliches Singspiel zu Stande kommen sollte.

1660.

14. »*Ballet der Natur*, oder: Fürstliche Frühlingslust.« In 5 Theilen. Zur Geburtsfeier des Herzogs durch »eine kunstliebende Gesellschaft hoher Personen« aufgeführt, wie das philosophische Vorwort mittheilt, natürlich »mit Zuziehung bedürftiger Personen« d. h. tanzender und musicirender Künstler. Das Stück ist ziemlich lang, Tänze und Singspiel-Scenen sind wechselweis vereint, in folgender Ordnung. Erster Theil: Nachdem die »Natur« dem Geburtstagsgreise in einem Liede von 7 Strophen ihre Huldigung dargebracht hat, folgt ein kleines »Singespiel« von der Verwandlung der Daphne, und darauf als Ballet die Vorstellung der »Erde« in 6 Entréen. Zweiter Theil: Singscene Ulysses auf dem Meere und drei Sirenen, darauf das »Wasser« als Ballet in 6 Entréen. Dritter Theil: Singscene von Psyche, Venus, Amor u. s. w., dann die »Luft« in 5 Entréen. Vierter Theil: Singscene Anchises Aeneas und Trojanerinnen vor der brennenden Stadt, worauf das »Feuer« in 5 Entréen folgt. Schlusstheil: Atlas singt ein längeres Lied an den Herzog, umgeben von himmlischer Harmonie; die 4 Entréen, welche folgen, vereinigen sich schliefslich zu einem grofsen Ballet aller Personen.

1661.

15. »*Masquerade der Hercinie,* oder: Lustiger Aufzug des Harzwaldes.« Am 5. Mai gespielt als Nachfeier des herzogl. Geburtstages. Enthält Aufzüge und Lieder, ist aber kürzer und unbedeutender als Nr. 14.

16. »*Iphigenia,* ein königliches Fräulein.« Prolog (»Vorrede«) und 3 Akte; aufgeführt am 5. Mai zur Geburtsfeier des Herzogs. Im Prolog kommt auch »die Nymphe des Singespiels« vor. In diesem Stücke spielen Orest, Iphigenia, ihr Geliebter Pylades, Hermione, ein stotternder grober Narr und einige Andere schon ganz so, wie in den italienischen Opern der nächsten funfzig Jahre, die gewiss auch aus dem Italienischen entlehnte Geschichte ab. Auffallend ist die geringe Zahl der Gesänge: nur 12 im ganzen Singspiel, aber sämmtlich von mehreren (2 bis 6, meistens 4) Strophen; als »Aria« ist keiner

derselben bezeichnet, verdient einen solchen Namen auch nicht, da alles ganz kahlweg liedartig geformt ist. So lautet die 1. Strophe eines Klaggesanges der Iphigenia über die vermeinte Untreue ihres Pylades:

> Unerhörter Untreu Zeichen,
> Die die Sinnen nicht erreichen,
> Da der Himmel für erschrickt!
> Musst ich dieses dann erleben,
> Dass der, dem ich mich gegeben,
> Seine Treue hat verrückt
> Und die Tugend lassen stehen,
> Um mich nur zu hintergehen? (I, 9.)

Nur in einem Gesange der Hermione, in welchem sie von der bittersüfsen Liebe singt, runden sich die Strophen durch reimartige Verkettung der Anfangs- und Schlusszeile mehr ab; z. B.

> 2. Ehmals warst du anzuschauen
> Sender Bitterkeit;
> Wonne, Lust und Freud',
> Hohe Zier
> Folgte mir;
> Alles was von dir zu sagen,
> Das war schön versüfst und frei von allen Klagen,
> Dass ich dir wohl kunnte traun. (II, 7.)

Aber so frei lyrisch das klingt, so wenig musikalisch ist es. Suchen wir nach weiterem, was sich von Gesangbuchsreimen etwas frei hält, so wäre etwa nur noch das von einem Knaben hinter Bäumen gesungene Lied von 4 Strophen zu nennen, weil dort ein Chor am Schlusse jeder Strophe einsetzt und Sinn und Stimmung fort erklingen lässt.

> Schönste, die mein Herze ehrt,
> Ach sei gnädig mich zu hören,
> Eh' dein Tod mein Herz versehrt!
> Lass vor meine Liebeszähren
> Sein zu deinem Bad gebracht,
> Lass mich sagen gute Nacht.
>
> *Der Chor.*
>
> Es sagt dir gute Nacht aus allertreuster Pflicht
> Der, weil er bei dir war, sich dörfte melden nicht.

Der Narr geht in seinen Freiheiten so weit, dass er sogar, bevor die orakelspendende Diana erscheint, sich ebenfalls wie eine Gottheit vom Himmel herab lässt und Lügenorakel kund giebt. — Vermuthlich war nur der Text dieser Iphigenia nach einer italienischen Vor-

lage bearbeitet, die Composition aber wieder das Werk des Wolfenbüttler Capellmeisters. Die italienische Musik war schwer zu bekommen und noch schwerer zu verwenden, so lange man nicht im Stande war das Gedicht, namentlich den Text der Arien, in den Versmaafsen des Originals zu übertragen.

1662.

17. »*Des Trojanischen Paridis Urtheil* von dem goldenen Apfel der Eridis.« Eine einzige Scene, ohne Jahresangabe, die aber, weil der Prolog des folgenden Stückes darauf Bezug nimmt, demselben voraufgegangen sein wird und desshalb von mir in dieses Jahr gesetzt ist.

18. »*Jacob's des Patriarchen Heirath.*« Prolog und 3 Akte. Am 10. April als am Geburtstage des Herzogs aufgeführt. Das Hirtenleben Jacob's bei Laban bietet hinreichenden Stoff zu Opernscenen nach damaligem Geschmacke, und Jacob singt auch von seiner Rahel:

Schaut! dort kommt sie hergegangen,
Und der Nymphen Schaar mit ihr;
Wie der Rosen Blüthen prangen,
Also glänzet sie herfür. (I, 1.)

Aber für eine »geistliche« Schäferei ähnlich der Amelinde ist hier nicht viel Raum mehr; das Spiel schlägt weit natürlicher in Scherz aus, als in geistliche Salbung, und was darin von frommen Redensarten vorkommt (z. B. die prophetischen Anfälle des gemeinen Laban, welcher aus Lea's Blut den »Herrn der Welt« kommen sieht), ist lose und unnatürlich obenauf geklebt. Die Bezeichnung »Aria« findet sich einmal (III, 1), nämlich bei einem Gesange von 3 Strophen mit einer Refrainzeile.

1663.

19. *Ballet der Gestirne.* Tanzaufzüge und Gesänge, aufgeführt im Januar zur Hochzeit des Herzogs Adolph Wilhelm von Sachsen-Eisenach mit Maria Elisabeth von Braunschweig.

20. »*Der Hoffmann Daniel.* Wie er bei dem Könige Dario gedienet. In einem Singespiel zur Lust und Ergetzung vorgestellet.« (Wolfenbüttel, bei den Sternen.) Prolog und 3 Akte. Zuerst aufgeführt zur Geburtsfeier des Herzogs, sodann am Hochzeitsfeste des Herzogs Christian von Schleswig-Holstein und Sibylla Ursula von Braunschweig am 20. Sept. d. J. »Diese Opera haben des Herzogs Anton Ulrich Durchl. glorw. Andenkens höchst selbst verfertiget«, hat der alte Braunschw. Minister v. Braun auf dem Textbuche bemerkt; das

Werk verdient also schon des Autors wegen Beachtung. Anton Ulrich, der zweite Sohn des Herzogs Augustus, als Verfasser weitschichtiger Geschichtsromane wohlbekannt, hat wahrscheinlich auch die Amelinde, David und Jonathan (s. unten Nr. 25) und mehrere andere Operntexte geschrieben; von seiner lebhaften Betheiligung an den Opernspielen werden wir weiter unten hören. Die Oper Daniel ist in der Dichtung die beste der bisher in Wolfenbüttel entstandenen. Der schwächlich gutmüthige König, seine dem Daniel liebevoll ergebene edle Tochter Cassandane, der fromme und männlich starke Daniel und sein abgefeimter atheistischer Hauptfeind bilden namentlich für ein Singspiel vier dankbare Charaktere. Die recitativischen Reden sind zwar schon des Versmaafses wegen der Musik wenig günstig, aber sonst mitunter recht treffend, z. B.

Cassandane. Wie klein wird doch ein Herr, wenn er hat grofse Knechte.
Sarabazanes. Ja der Regenten-Stand ist hohe Dienstbarkeit.
Cassandane. Ein Herr ist das zum Schein, was andre seind mit Rechte.
Sarabazanes. Des Herren freie Macht ein strenges Joch begleit't.
(III, 7.)

Namentlich auszuzeichnen ist die Kerkerscene. Als Daniel in das Löwengefängniss abgeführt wird, singt Prinzessin Cassandane wie in seinem Namen:

1. Richte Gott mein Thun und Lassen,
Meine Unschuld ist dir kund:
Führe meine Sach' jetzund
Wider diese, die mich hassen,
Und errette mich bei Zeiten
Von den falschen bösen Leuten.

3. Sende mir dein Licht der Gnaden,
Deine Wahrheit und dein Wort;
Leit mich von dem Trauerort
Und bring' mich ohn' allen Schaden
Nach erlittnem schweren Leide
Zu den Bergen deiner Freude.
(III, 9.)

Dies leitet über zu der entscheidenden Scene: »Die Löwen-Gruben voller grimmigen Löwen. Daniel. Ein verborgener Chor der Engel.« Als Daniel seine Mitgefangenen erstaunt fragt, warum sie nicht zugreifen, antwortet ihm der Engelchor.

Daniel. Englische Stimmen, wer führt euch diesen Ort?
Der Chor. Gott, dein Hort.
Lasse, o Daniel, nichtes dir grauen,
Himmlische Hülfe erwarte von Gott;
Er, der Herr, kennet dein herzlichs Vertrauen,
Schützet dein Leben vom schmählichen Tod.

Daniel. . . . .
Gottes Heer
Lagert sich ümb meine Hütten,
Schaffet dass sich bald abkehr'
Der Gefahr ihr tolles Wüthen,
Die mir kann zum Dienst begüten
Gottes Heer. (III, 10.)

Für musikalische Composition ist diese Scene vorzüglich gut angelegt. Als sich alles glücklich und gerecht gewendet hat, preist Darius Gottes Wunderkraft; seine letzten Worte wiederholt zum Schlusse »der ganze Chor«:

Gott errettet aus dem Tod,
Gott hilft mächtig aus der Noth,
Gott erweiset Wunderding', beid' im Himmel und auf Erden:
Der hat Daniel erlöſt, — Gott du sollst gepriesen werden!

Der ganze Schlusstheil ist mehr oratorisch als opernmäſsig, denn die ernsten religiösen Vorgänge, welche keine Mannigfaltigkeit der Bühnenbewegungen zulassen, können hier nur durch breite musikalische Ausmalung und groſsartige Mitwirkung des Chores ihrer vollen Bedeutung gemäſs dargestellt werden. Ueberhaupt müssen wir die kunstlosen, an Bibel, Predigt und Gesangbuch sich anlehnenden deutschen Singspiele dieser frühesten Zeit ansehen als keimartige Vermischung beider Kunstzweige, der Oper und des Oratoriums, die erst nach und nach selbständig daraus hervor gingen.

Textbücher oder gedruckte Beschreibungen der aufgezählten 20 Spiele finden sich theils im Archiv zu Wolfenbüttel, theils in der dortigen Bibliothek, theils (Nr. 10—13. 17. 18) im Archiv zu Hannover.

Schlieſslich sei eine Uebersicht der Capellmitglieder gegeben, soweit die vorliegenden Nachrichten solches gestatten.

1. Johann Jacob Löwe, der von Schütz übersandte Capellmeister, in Eisenach geboren, aber in Italien und Wien gebildet, ein bedeutender Musiker; bestallt am 24. Juni 1655 mit 300 Thlrn. Gehalt, für jeden der beiden Knaben 52 Thlr., ausserdem einiges für ihre Wäsche und Bekleidung. Die Auszahlung erfolgte aber nicht regelmäſsig, im Jahr 1660 hatte er 450 Thlr. zu fordern. Um Ostern 1663 verlieſs er Wolfenbüttel und ging als Capellmeister nach Zeitz. Sein Abgang von hier, der Tod des Vicecapellmeisters Weilandt und das hohe Alter des Herzogs werden die Hauptursachen gewesen sein, dass die Singspiele in's Stocken geriethen.

2. *Julius Joh. Weilandt,* angenommen am 5. März 1655 für 100 Thlr. u. s. w., wurde später Vicecapellmeister mit 200 Thalern Gehalt. Am 2. Mai 1660 erhielt er 50 Thlr. Zulage und starb am 2. April 1663. Er hinterliefs eine Frau mit einem Kindlein von vier Wochen, die dann noch 135 Thlr. und etwas für die Capellknaben zu fordern hatte. Weilandt war wohl der beste Sänger in den Bühnenspielen und hatte manches dahin Gehörige zu besorgen, wie folgende Bescheinigung über Mitwirkende bei den 1661 stattgefundenen Aufführungen zeigt.

Verzeichniss derer so mit der Musik aufgewartet.

1. Ambrosius Scherl, Violist von Zelle, ist zum Ballet verschrieben worden und heut 14 Tage allhier gewesen, solchen habe auf fürstl. Befehl benebst seinen Jungen bei mir in Losament gehabt und 9 Tage gespeiset — 15 Thlr.
2. Kilian Fabritius ist beim Singespiel gebrauchet worden und in die vierte Woche solches exerciret — 5 Thlr.
3. Samuel Lehmann, ein Student von Helmenstädt, hat etwas auf Ihr Durchl. Geburtstag componiret, hält sich bei Herrn Doctor Conringen auf. [Später setzt er hinzu:] Wir sein berichtet, dass dieser es nicht componiret, sondern ein anderer zu Helmstädt, und hat dieser es nur gesungen — 5 Thlr.
4. Der Organist von Cellerfelde mit 2 Knaben — 7 Thlr.
5. Die Bergleute — 6 Thlr.

Dass obspecificirte Posten in Gegenwart meiner von Herrn Hoffamtschreiber Joh. Meyern richtig ausgezahlet, solches bescheiniget dieses
Wolfenbüttel den 13. Mai 1661. Julius Joh. Weilandt,
Vice-Capellmeister.

3. *Gerhard Wilken,* Bassist und Instrumentist, angenommen am 7. Aug. 1655 für 50 Thlr., freien Tisch ꝛc.

4. *Heinrich Götke,* Sänger und Instrumentist, angenommen am 3. Aug. 1657 für 200 Thlr. Im Jahre 1660 bekam er 30 Thlr. zugelegt.

5. *Christoph Hartwig,* angenommen am 23. Juli 1659 für 200 Thlr.

6. *Johann Philipp Rothe* aus Augsburg, angenommen am 26. April 1660 für 150 Thlr., alljährlich eine vollständige Kleidung »und den freien Tisch auf unser Hoffstube an gehörigem Orte«, d. i. in der Stube, in welcher Köche und Diener afsen, aber an dem abgesonderten sogen. Amtstische.

7. *Christoph Dikenius,* Bassist, angenommen Weihnacht 1660 unter denselben Bedingungen wie der vorige.

8. *Kilian Fabricius,* angenommen 1662, nachdem er sich 1661 in dem Singspiele von Iphigenia hatte hören lassen; blieb hier in Dienst bis zu seinem Tode, der 1668 erfolgte.

9. *Alexander Schmidt,* Vocal- und Instrumental-Musikus, angenommen am 26. Jan. 1663 für 100 Thlr., 15 Thlr. Miethe und freien Tisch in der Hofstube »beim Ambt-Tische«.
10. Martin Colerus, angenommen am 2. Mai 1663 als Capellmeister an Löwe's statt für 300 Thaler. Es ging ihm hier so ärmlich, dass er gegen Ende d. J. 1666 seine und seiner Frau Kleider versetzen musste, und im nächsten Jahre entliefs der neue Herzog ihn nebst der ganzen Capelle; s. unten.
11. *Georg Schelle,* Cornettist, angen. am 9. Mai 1665 für 200 Thlr.
12. *Christoph Jäger,* angenommen am 3. Mai 1665 für 120 Thlr. nebst Zubehör.
13. *Ambrosius Scherl,* Violist, angen. am 20. April 1666 für 200 Thlr.

Der Tanz- und Balletmeister war *Ulrich Roboam de la Marche,* angenommen am 21. Nov. 1658 für 150 Thlr., 10 Thlr. Hausmiethe und »freien Tisch bei Hoffe und zwar an der Junker-Tafel«. Sein Diener afs in der Hofstube, also mit den Musikern in demselben Zimmer, wenn auch nicht an demselben sogen. Amtstische. Am 10. Mai 1660 wurde sein Gehalt auf 300 Thlr. erhöht, ohne Zweifel wegen glücklicher Ausführung des »Ballets der Natur« (S. 177), bei welchem er und Julius Weilandt die Hauptpartien hatten.

Als Herzog Augustus am 17. Sept. 1666 im 88. Lebensjahre starb, bestand die Capelle nach der bei Praun gedruckten »Liste aller fürstl. Diener« aus folgenden 12 Mitgliedern: »Capellmeister: Colerus. Musikanten: Körner, Hartwig, Alexander [Schmidt], Philipp [Rothe], Hieronymus [Hagen], Ambrosius [Scherl], Kilian [Fabricius], Christoph Jäger. Organist: Sylvester Hänneken. Zwei Capellknaben.« (de Praun, Bibliotheca Brunsvico-Luneburgensis. Wolfenb. 1744. p. 116. 508.)

Rudolph August und Anton Ulrich. 1666—1714.

Die beiden ältesten Söhne des Herzogs Augustus regierten das Reich gemeinsam; Rudolph August, der Erstgeborne und insofern der eigentliche Regent, war der Capelle wenig geneigt und löfte sie bald auf. Wir erfahren einiges darüber aus Verhandlungen mit dem Capellmeister Colerus. Ein Conrad von Hövelen aus Lübeck hatte diesem eine Composition »von dem weitberühmten Musico, Saiten- und Violinkünstler Nathanael Snittelbach«, einem Lübecker, übergeben, um sie zwecks Dedication vor dem Herzoge aufzuführen und dadurch zu wege zu bringen, dass dessen 20jähr. Stiefsohn, ein als Altist, Violdigambist »und sowohl

auf der fünfsaitigen als gemeinen Violin« geübter Musikus, bei Hofe gehört und sodann in Dienst genommen werde. Weil aber Colerus die Composition liegen liefs, schreibt v. Hövelen an den Herzog. Letzterer sendet den Brief an Colerus, welcher sich schriftlich (weil er mündlich noch nie mit der Herrschaft verkehrt!) also rechtfertigt: die Capelle sei complet, ein Altist daher nicht von nöthen, und wegen des Concertes von »Schnittelbachen« habe er noch nichts thun können, auch »weil die Rede gehet als wann Ihr. Fürstl. Durchl. gnädigst gesonnen seien, die Capell abzudanken«, halte er jede weitere Bemühung in der Sache für unnöthig. Colerus irrte sich nicht: am 17. April 1667 erhielt er seine Entlassung; der neue Herzog erklärt sich »aus bewegenden Ursachen entschlossen«, seine »Capelle einzuziehen«. Nur zwei, Fabricius und Scherl, scheint er behalten zu haben. Damit erlosch natürlich auch Schützens Bestallung und Obercapellmeisteramt. Im November 1668 bekam der »gewesene« Capellmeister Colerus ein Geschenk für die Musik welche er zur Erbhuldigung gesetzt hatte.

Ein Regiment, welches sich so wenig musikfreundlich anliefs, erwarb dennoch bald einen der ersten Musiker seiner Zeit als Capellmeister, den in Venedig lebenden Johannes Rosenmüller. Leider hat sich über Rosenmüller und dessen hiesige Wirksamkeit nicht die geringste Nachricht auffinden lassen, was um so mehr zu bedauern ist, da alle Nachrichten über sein Leben seit der verhängnissvollen Katastrophe von 1655 höchst unzusammenhängend und widersprechend lauten. Selbst das Jahr seines Todes wird verschieden bestimmt; nach Walther S. 533 wäre er 1686 gestorben, aus einer andern Stelle desselben Lexicographen geht aber hervor, dass er nur etwa bis Ende 1682 gelebt haben kann, und letzteres halte ich bis auf entscheidende Gegenzeugnisse für das wahrscheinlichste. Als die Capelle in Zeitz beim Absterben des Herzogs Moritz 1681 entlassen wurde, war ein talentvolles Mitglied derselben, Chr. Heinrich Aschenbrenner »durch Recommendation des Hrn. Rosenmüller's, vor welchem er sich privatim hören lassen, in Hochfürstliche Wolfenbüttelsche Dienste getreten; als er aber nach Zeitz gereiset, seine Familie von da abzuholen, wurde ihm nach 8 Tagen avisiret: dass Hr. Rosenmüller gestorben, und hochbesagtem Hrn. Herzoge der Appetit, eine gute Capelle anzurichten, wieder vergangen sei«. Hierauf begab er sich 1683 als erster Violinist nach Merseburg. (Walther S. 53.) Bald indess scheint sich der »Appetit« namentlich nach italienischer Musik wenigstens bei dem Herzoge Anton Ulrich wieder eingestellt zu haben; in Braunschweig (welche Stadt die

Herzöge 1671 sich unterworfen hatten) begegnen wir schon im J. 1687 »fürstlichen« Opernaufführungen, zu denen doch eine vollständige Hofcapelle erforderlich war.

Indem ich mich anschicke, die Berichte über den Bau des ersten Operntheaters in Braunschweig zusammen zu stellen, erinnere ich mich mit Dankbarkeit der freundlichen Beihülfe des Herrn Archivregistrators Ehlers zu Wolfenbüttel, welcher zuerst meine Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand lenkte und mir bereitwilligst mittheilte was er über denselben aus alten ausgeschiedenen Braunschweig. Kammeracten bereits gesammelt hatte. In welchem Hause die Opernvorstellungen in Braunschweig vor dem Jahre 1690 stattgefunden haben, lässt sich nicht mehr nachweisen; jedenfalls war die Räumlichkeit ungenügend und beabsichtigte desshalb der Rath, das alte Hägener Rathhaus zu einem Opernhause auszubauen, was aber der erheblichen Kosten wegen unterblieb. Im Jahre 1690 schritt dann die Landesherrschaft selbst zur Herstellung eines Opernhauses unter Mitbenutzung der Gebäude jenes Rathhauses und liefs den Bau so schleunig betreiben, dass schon im folgenden Jahre die Vorstellungen in dem »Fürstlichen Opernhause« beginnen konnten. Ueberreste des alten Hägener Rathhauses sind noch an dem jetzigen, aus der Zeit des Herzogs Carl I. stammenden Theatergebäude zu erkennen.

Herzog Anton Ulrich nahm die Sache selber in die Hand, und mit nicht geringen Erwartungen. Auf einem Blatte rechnet er: »Jährliche Unkosten 3700 Thlr. Wann nun die Opern 20mal gespielet werden und allemal 400 Thlr. eintragen, bringet das jährlich 8000 Thlr. Wann jedesmal es 300 Thlr. einträge, käme es jährlich 6000 Thlr.« Man glaubte also anfangs sogar an Geldgewinn. Genaueres ersehen wir aus nachstehender

Specification.

Was wegen des angefangenen Opern-Baues anzuwenden, — die künftighin dazu erfordernde Unkosten, — und endlich, wie auf, Gott gebe glücklichen Erfolg die Capitalia wieder abzutragen.

Zu dem Opern-Bau in Braunschweig wird, bis es vollkommen eingerichtet, ein Capital erfordert von	24000 Thlr.
Dasselbe muss jährlich verzinset werden mit 6 Procent, thut	1440 Thlr.
Dazu werden erfordert jährliche Unkosten vor die Operisten, Lichte, Musikanten, Bediente, Kirchen und Armenhause, und sonst nöthige Ausgaben	3160 »
Summa der jährlichen Unkosten	4600 Thlr.
Hingegen nach ohngefährlichem Ueberschlage würde von denen vorzustellenden Opern jährlich einzuheben sein . .	4000 »

Und also nachgeschossen werden	600 Thlr.
Dazu aber einzunehmen wegen 3000 Thlr. Capital, so dem Operen-Hause vom Werpurg'schen Capital beim Fürstl. Ærario allhie angewiesen à 3 Procent	99 ⸗
Blieben also jährlich so aus andern Revenues kommen müssen	501 Thlr.

Wann nun, zu Abführung obgedachten Capitals sammt denen 501 Thlr. jährlichen Unkosten, nachgesetzte Posten angewiesen werden:

1. als erstens: die Revenues vom alten Stadt-Weinkeller, so jährlich ohngefähr ertragen	1000 Thlr
2. dann zweitens: der Gewölbe-, Buden- und Boden-Zins, wie auch Stidde-[Stätte-]Geld zu Messe-Zeiten	1680 ⸗
wäre die Summe	2680 Thlr.
davon abgezogen die	501 ⸗
bliebe das erste Jahr 1691 zu Abzahlung der Capitalien übrig	2179 Thlr.
Dann folglich, wann Gott Leben und das Werk im Gange erhält:	
1692 als das andre Jahr	2400 ⸗
1693 ⸗ ⸗ dritte ⸗	2520 ⸗
1694 ⸗ ⸗ vierte ⸗	2640 ⸗
1695 ⸗ ⸗ fünfte ⸗	2760 ⸗
1696 ⸗ ⸗ sechste ⸗	2880 ⸗
1697 ⸗ ⸗ siebte ⸗	3198 ⸗
1698 ⸗ ⸗ achte ⸗	3318 ⸗
Summa	21895 Thlr.
dazu aus dem Ærario	3300 ⸗
Summa	25195 Thlr.

In der Wirklichkeit gestaltete sich die Sache aber, den vorhandenen ganz ausführlichen Rechnungen »über Einnahme und Ausgabe der Societät des Opern-Wesens« zufolge, doch etwas anders, nämlich also:

1. Im Jahre 1693 hatten die Creditoren, verschiedene Bürger Braunschweigs, noch fast den vollen Betrag zu fordern, nämlich	21400 Thlr.	— Mgr.
Davon wurde nach der ersten Abrechnung vom Febr. 1693 bis dahin '94 abgetragen	3166 Thlr.	24 Mgr.
blieben zu verzinsen	18233 Thlr.	12 Mgr.
2. Nach der zweiten Abrechnung vom April 1694 bis Juni '95 wurden abgetragen	2800 ⸗	— ⸗
blieben	15433 Thlr.	12 Mgr.
3. Nach der dritten Abrechnung vom Juni 1695 bis Sept. '96 wurden abgetragen	1600 ⸗	— ⸗
blieben	13833 Thlr.	12 Mgr.

4. Nach der vierten Abrechnung v. Nov. 1696 bis dahin '97 wurden abgetragen . . . . 2133 Thlr. 12 Mgr.
blieben 11700 Thlr. — Mgr.

5. Nach der fünften Abrechnung v. Sept. 1697 bis dahin '98 wurden abgetragen . . . . 2200 Thlr.
blieben 9500 Thlr.

6. Nach der sechsten Abrechnung v. Nov. 1698 bis dahin '99 wurden abgetragen . . . . 2500 »
blieben 7000 Thlr.

7. Nach der siebten Abrechnung v. 1699 bis dahin 1700 wurde das Capital erhöht auf . . . . 7750 »
und wurden davon abgetragen . . . . 3350 »
blieben 4400 Thlr.

8. Nach der achten Abrechnung v. Oct. 1700 bis dahin 1701 wurden abgetragen . . . . 2400 »
blieben 2000 Thlr.

9. Nach der neunten Abrechnung v. Oct. 1701 bis dahin 1702 wurde das Capital erhöht auf . . . . 2626 Thlr.
und wurden davon abgetragen . . . . 1826 »
blieben 800 Thlr.

10. Endlich die zehnte und letzte Abrechnung vom Oct. 1702 bis zum August 1703 tilgte die Schuld mit noch einem kleinen Ueberschusse — und heisst es sodann im Rückblicke auf den zehnjährigen Opernhandel »Schlussrechnung: Dass Gott sei gedanket, an Niemand mehr an Capitalien noch an Interessen nichts zu bezahlen laut Hauptbuchs.«

Als das neue Haus fertig war, wurde eine gedruckte Ankündigung und Preisliste ausgegeben:

Als auf Gnädigster Herrschaft Verwilligung in der Stadt Braunschweig zu denen in dasiger Messe vorzustellenden Opern ein dazu bequemes Haus auferbauet worden: so wird hiermit denen Einheimischen und Frembden, so dabei als Zuschauer sich einfinden möchten, folgende Nachricht vorgängig ertheilet.

1. Werden die Opern auf bevorstehende Laurentii-Messe 1691 die Tage wann es am Opernhause angeschlagen gespielet werden.

2. Diejenigen, so selbige zu schauen verlangen, haben bei denen darzu bestellten Personen, so sich den Tag, da die Vorstellung geschiehet, von acht Uhr Morgens bis zu Abend im Opernhause neben dem Eingang werden finden lassen, sich anzugeben, und nachdem ein jeder belieben wird, entweder mit mehrern zusammen, oder für sich allein eine Logie, oder Sitz im Parterre zu wählen, die desshalben benöthigte Zettel einzulösen.

3. Ein jeder Zuschauer giebet für die Entrée 12 Mgr. [10 Sgr.] und bezahlet über dieses, nachdem er eine Loge oder Sitz auf den Parterre wählet, jegliches nach beigesetzter Taxe:

Erster Rang der Logen und deren Preis. Nr. 1—7 à 5 Rthlr. — Nr. 8—13 à 4 Rthlr. — Nr. 14 u. 15 Entrée zum Parterre. — Nr. 16 u. 17 à 3½ Rthlr. — Nr. 18 u. 19 à 3 Rthlr.

Anderer Rang. Nr. 1—5 à 5 Rthlr. — Nr. 6—9 à 4 Rthlr. — Nr. 10—13 à 3½ Rthlr. — Nr. 14—17 à 3 Rthlr. — Nr. 18—21 à 2 Rthlr.

Dritter Rang. Nr. 1—3 à 5 Rthlr. — Nr. 4—9 à 4 Rthlr. — Nr. 10—13 à 3½ Rthlr. — Nr. 14—17 à 3 Rthlr. — Nr. 18—21 à 2 Rthlr.

Vierter Rang. Nr. 1—3 à 3½ Rthlr. — Nr. 4—7 à 2½ Rthlr. — Nr. 8—11 à 2 Rthlr. — Nr. 12—15 à 1½ Rthlr. — Nr. 16—21 à 1 Rthlr.

Fünfter Rang. Nr. 1—3 à 2 Rthlr. — Nr. 4 u. 5 à 1½ Rthlr.

Logen im Parterre. Nr. 1—4 à 4 Rthlr. — Nr. 5—8 à 3 Rthlr. — Nr. 9—12 à 2 Rthlr.

Ein Sitz im Parterre 6 Mgr. [5 Sgr.]

Und wird übrigens in der Zahlung kein Unterschied gehalten, ob einer früh oder spät, es sei vor Anfang der Oper oder wenn selbige allbereit angangen sich dazu einfinde.

Die Einnahme für sämmtliche Logen bei vollem Hause betrug also 304 Thaler; eine geringe Summe, wenn die Nachricht gegründet ist, dass die Logen 2500 Personen fassten (s. Händel I, 317). Zur Erhaltung der Ordnung wurden Soldaten und einige andere Personen verwandt; die Eingänge zu jedem Logenrange bewachten zwei Soldaten, welche die Zettel entgegen nahmen und die Thüren öffneten. 60 Mann von der Leibgarde nebst 2 Officieren mussten bei der Maschinerie helfen.

Den Ueberschlag der Kosten der Aufführungen, und was für die einzelnen Zweige des neuen Weltwunders, genannt Opera oder Vereinigung aller Künste, auszusetzen war, notirte Anton Ulrich wieder eigenhändig. »Friederich muss des Jahres für 400 Thlr. die Kleidung anschaffen, für seine Mühe und Aufsicht bekommt er 100 Thlr. — Der Bauvogt muss jährlich für 320 Thlr. das Theatrum erhalten, bekommt für seine Mühe 100 Thlr. — Der Capellmeister muss jährlich die Musikanten anschaffen für 900 Thlr., bekommt für seine Mühe 80 Thlr. — Die Tanzmeister müssen jährlich die Tänzer anschaffen für 400 Thlr., darunter ihre Bemühung mit begriffen. — Hermes [Harms] schaffet jährlich die Malerei für 600 Thlr. — Bressan [Bressand] machet die Operen für 80 Thlr. = 2060 Thlr.« [= 2980 Thlr.]

Eine andere, hinsichtlich der Musiker mehr in's Einzelne gehende und etwas abweichende Aufzeichnung des Herzogs lautet: »Die Musikanten. Tenoristen 50. Bassiste 50. Altiste 50. Sängerin 30. Pauline

mit ihren Leuten 150. Die Schülers 24. Chanter [der Kantor] 10. Acht Mädgens 48. Die Tänze 200. Hausleuten 20. Hautbois 12. Capellmeister 50. Bressan [Bressand] 50. Die Violisten 70.« Hiernach hätte der Aufwand für die Musik nicht viel über 500 Thlr. betragen. Die geringen Ansätze erklären sich zum Theil daraus, dass die betreffenden Personen bei Hofe ausserdem in Jahressold standen.

Der Aufwand für Kleider und Schmuck ging bedeutend über den obigen Anschlag hinaus, denn »Friederich« (Kammerdiener Fr. Hesse) reichte für das Jahr 1691 eine Rechnung ein von 997 Thlrn. 26 Mgr. Für galante Opernkleider u. dergl. war laut Rechnung von Wilh. Avemann in Braunschweig schon in den früheren Jahren ein beträchtliches ausgegeben, nämlich 1687: 402 Thlr. 33 Mgr., 1688: 1049 Thlr. 26 Mgr., 1689: 1137 Thlr. 7 Mgr. 5 Pf., 1690: 475 Thlr. 15 Mgr. 4 Pf.

Der Opern- und Komödiendichter *F. C. Bressand* hatte den Druck der Textbücher, Ankündigungen u. s. w. zu beaufsichtigen. Buchdrucker Zilliger sendet im Febr. 1691 eine Rechnung u. a. über »eine Teutsche Opera, Cupido, gedruckt, hält ein Exemplar 7 Bogen, und sind 300 auf Druck- und 100 auf Schreibpapier geliefert worden; thut jegliches Bogens 400 mit Papier und Drucken 2 Thlr. 4 Ggr., zusammen 15 Thlr. 4 Ggr.« Hierzu bemerkt Bressand: »Dass soviel mir geliefert worden, attestir. F. C. Bressand.« Im Mai desselben Jahres sandte Caspar Joh. Bismarck, ein anderer Buchdrucker, eine Rechnung über die Komödie Rodogune (6½ Bogen in 8., à Bogen 2 Thlr. 8 Ggr. »weil es kleine Schrift«) und zwei andere Stücke, wobei Bressand wieder bemerkt: »Dass dieses gedruckt geliefert worden, und mit Hrn. Bismarken ich accordiret für das erste hundert jedes Bogens 1 Thlr., für das andere 18 Mgr. für erstgesetzte Comœdie Rodogune bescheinige. F. C. Bressand.« Auch die Rechnungen der Buchbinder für die zum Hofgebrauche gehefteten Operntexte hatte er zu bescheinigen. Wie wir weiterhin sehen werden, mischte er sich auch in das Musikalische.

Das Rechnungswesen besorgte ein Hr. Jasper. Material zur Beleuchtung (weisse und gelbe Wachslichte) wurde im Jahre 1691 allein für 743 Thlr. 29 Mgr. 6½ Pf. angeschafft, natürlich nicht im Laufe eines Jahres verbraucht. Der Perlensticker Georg Prikelmeyer forderte 1690 die Summe von 569 Thlrn., im nächsten Jahre 118 Thlr., war aber noch 1712 nicht ganz befriedigt. Auch finden sich Rechnungen über Lieferungen von Brot, Mehl, Butter, Milch, Zucker u. dergl. in's Opernhaus; alle da-

maligen Singtheater besafsen eine Küche, in welcher vorkommenden falls auch für die fürstl. Herrschaften angerichtet wurde.

Berthold Feind nennt das neue Braunschweig. Haus das »vollkommenste« aller norddeutschen Operntheater (Deutsche Gedichte S. 89). Bei der Einrichtung und Verwaltung nahm man am meisten die treffliche Leitung der Hamburger Oper durch den Licentiaten Schott zum Vorbilde, ja man ging sogar mit dem Plane um, dem opernkundigen Hamburger Rechtsgelehrten die Leitung der neuen Braunschweiger Oper zu übertragen. Welche Verhandlungen darüber gepflogen wurden, zeigt der folgende Brief.

Wohlgeborner Herr Canzler,

Ser[mi] Herzogen Anthon Ulrich's Durchlaucht ist nebenst meinem vorigen eingesandten Bericht belieblich vorzutragen, dass der Hr. Secretarius Kühn, in seinem gestrigen Schreiben aus Hamburg, nochmals des Hrn. Licentiat Schotten und wie Apparence sei, denselben zu Annehmung hiesigen Opernwesens zu disponiren, gedacht, dafern ihm nur solche Conditiones vorgeleget würden, die er annehmen, und bei dem Werke seines darin zu verwendenden Capitals und etwa davon behöriger Zinsen halben ohne Schaden sein könne. Und wie nicht zu zweifeln, Höchstgedachte S. Durchl. an dieses Mannes rühmlichen Conduite und guten Direction ein hohes Vergnügen schöpfen werden: also ruhet in Derselben gnädigsten Gefallen, mit ermelten Licentiat, so auf ihn gnädigste Reflexion gemachet, dieser Sache wegen gewisse Unterredung und Handlung vornehmen zu lassen. Vielleicht möchten hiesige Opern und deren herrlichere, als von Fürstlicher Authorität herrührende Einrichtung ihn bewegen, die dortigen gar anzugeben, umb hiesigen mit so viel bessern Success obzuliegen, welches dann auch Gelegenheit geben könne, dass die Hamburger Liebhaber umb so viel eher in Messzeit eine Spatzierreise anhero thäten und die hiesigen Opern mit anhören.

Es soll die hier gewesene Paulina in Hamburgischen Opern zu singen Verlangen tragen; besagter Hr. Licentiat aber, als dem die Ursache ihres Abschieds von hiesigem Hofe was verdächtig vorkommen mag, soll Bedenken haben sie zu emplyren, aus Beisorge, solches Höchstermelter Sr. Durchl. missbehäglich sein möchte. Wünschet daher wohl ein wenig Nachricht zu erfahren, aus was Ursache und auf was Art diese Sängerin hiesigen Hoff und Land geräumet?

Braunschweig, den 19. [September?] 1691. C. Fraudorff.

Der Plan scheint wirklich auf kurze Zeit zur Ausführung gekommen zu sein, freilich erst später und keineswegs mit dem Darangeben der Hamburger Oper. Man sieht hier wieder, wie mitunter durch die Aenderung anscheinender Kleinigkeiten in der Folge selbst die gröfsten Dinge mit bestimmt werden. Wäre es gelungen, Schott mit seiner Oper ganz und für immer nach Braunschweig zu ziehen: so hätten die Freunde Bressand und Wilhelm Postel neben einander gearbeitet; so wäre Reinhard Keiser

nach Wolfenbüttel gekommen anstatt nach Hamburg und hätte an dem dortigen Herzoge vielleicht den freigebigen Mäcen gefunden oder zu finden gemeint, den er in Hamburg vergebens suchte; und Händel hätte nirgends mehr im Vaterlande eine Kunstfreistatt gehabt, wo er üben und lernen konnte, unbehelligt und ungeholfen von fürstlichen Musikpatronen, denen er eben entgehen wollte; das fröhliche Leben am Gänsemarkte, die unreife aber freie Kritik, der Glanz der Hamburger Oper der nächsten funfzehn Jahre, ihre ureigne Entwicklung, ihr schnelles Auf- und Abblühen, ihre schicksalvolle, frucht- und lehrreiche Geschichte — alles das würde nicht gewesen sein.

Vor der Hand konnte die Braunschweigische Oper indess auch ohne Schott recht wohl gedeihen, da sie um diese Zeit den Johann Sigismund Cousser zum Capellmeister bekam, einen im Fache der Direction unübertrefflichen Mann, dessen Fähigkeit uns Mattheson so beredt und schön geschildert hat. Neben ihm wirkte Bressand, ein achtbarer gewandter Poet. Leider konnten sie sich nicht vertragen. Nach dem folgenden Klagebriefe Cousser's hatte Bressand allerdings Unrecht, wenn er die Knaben, welche in den Opern mitzusingen bestimmt waren, aussuchen und prüfen wollte, was doch dem Capellmeister zustand; auch war die Weitschweifigkeit und der Gebrauch unmusikalischer Versmaafse (Alexandriner) im Recitativ seine schwache Seite. Cousser war energisch und kurz angebunden.

Monsieur, Monsieur Lautiz, Grand Financier du pays de Brunswig et Luneburg, de present a Brunswig.

HochEdler
Insonders Hochgeehrter Herr und Hochwerther Hr. Patron.

Dessen Angenehmes ist mir gestern recht worden, und habe mit Freuden daraus ersehen, dass mein hochgeehrter Herr seinen grofsen Geschäften so viel abgebrochen, die Sache vorgetragen und alsdann mich dessen berichtet; vor solche Güte erkenne mich höchst obligirt, und recommendire mich Dessen Affection noch ferner. Ich arbeite hier noch fleissig an der Ariadne, und sehe noch deren Verfertigung Ende nicht, es ist wohl die ewige Opera, denn ihr überflüssiges Recitatif mich ganz verdriefslich macht, und wäre Mr. Bressand ein besserer Markschreier als Operateur worden. Ich verwundere mich ganz und gar nicht, dass gedachter Bressand salva venia seine [Ränke] wieder anfangt, weilen sein ganzes Gemüth also beschaffen und er selber ein ErzCoujon ist. Ich hoffe aber, es werden Ihre Hochfürstl. Durchlaucht, also auch mein hochgeehrter Herr (welche, was die Musik und was darzu gehöret, mir gänzlich übergeben und überlassen) solches nicht Gehör geben oder einschleichen lassen, und heissen muss Ne sutor ultra crepidam; ich vermeine so jedweder das, was

ihme zugehört [, ausführt] so hat er genug und alles, was er thun soll, gethan. Und also, geht die Musik gut, so hab' ich Ehr davon, geht sie nicht gut, so habe ich Unehr und Ungenad davon, Wie nun Bressand von der Musik so viel Verstand oder Wissenschaft hat als, ohne Comparaison, unser Amourchen, also sollte er billig das Maul halten und den regierischen Sinn fahren lassen, und weil er kein Raison darstellen kann, warum er, und nicht ich, die Schülers, die vor's Singen sind, aussuchen solle, dergleichen verwirrungs-gebende Inventiones sich begeben. Mein hochgeehrter Herr weiss, wie ich mir es lasse, und noch mehr werde lassen angelegen sein lassen, umb dass wir Ehre von dieesem Werk haben möchten; sollte aber ein dergleichen unrechtmäfsiger Eingriff gestattet werden, würde ich nicht verdacht werden, so ich bei Ihre Hochfürstl. Durchl. supplicirte, dass ich nicht allein diesmal, sondern künftig und allezeit mit denen Operen ganz und gar nichts zu thun haben möchte, sondern bei der Capell allein bliebe. Es pardonnire mein hochgeehrter Herr das Feuer so Sie aus meinen Schreiben sehen, considériren auch anbei, wie verdriefslich mir kommt, von einem Menschen, der die geringste Ehr oder Gewissen nicht hat, so viel bei seinem vorigen Hiesein erdultet zu haben, und dergleichen Anfang ferner zu hören, — Gott gebe, dass er dergleichen nicht mehr thut als er mir schon gethan hat, weilen ich mir gewiss vorgesetzt, sofern solches geschähe, Ihro Hochfürstl. Durchl. nicht mehr als mit einer einzigen Klage zu importuniren. Ich befehl mich meines hochgeehrten Herrn Gunst und Gewogenheit, zeitlebens verbleibende

meines hochgeehrten Herrn
und hochwerthen Herrn Patrons

Wolfenbüttel, den 1. Nov. 1691.

Dienbeflissender Diener
J. S. Cousser.

P. S. Wann mein hochg. Herr nicht absolute will, dass Hr. Eck, Quartiermeister, hier komme, gedenke nicht dass es von nöthen sein, weilen er die 2 ersten Actus von der Opera schon hat, und das übrige ihme künftigen Mittwochen senden werde.

Weil nun in solchen Fällen der ränkevolle verschlagene Intrigant bei Hofe gewöhnlich mehr Mittel hat sich geltend zu machen, als der zornige treue Diener, so war auch hier das Ende vom Liede, dass Cousser nach etwa anderthalb Jahren (1693) davon ging. Er verband sich mit Jacob Kremberg zur Uebernahme der Hamburger Oper; die Thatsache, dass Schott ihm dieselbe abtrat, führt mich auf die Vermuthung, Schott habe sich während der Zeit mit den Singspielen in Braunschweig befasst. Von grofser Bedeutung kann seine Wirksamkeit hier indess nicht gewesen sein, und von 1696 an, wo Cousser und Kremberg nach England gingen, nahm er die Leitung des ihm gehörenden Hamburger Theaters wieder in seine eigne Hand.

Ueber die Decorationen zu der von Bressand und Cousser zur Lichtmesse 1692 vorbereiteten Ariadne hat Anton Ulrich wieder eigenhändig Preisbemerkungen niedergeschrieben. »Zur Ariadne. 16 Bäume mit den Statuen 10. Was sonst noch fehlen möchte 20. Zu den Höhlen 10. Zum Labyrinth 12. Der Juno Garten kommt nicht weilen der Garten bei Nacht da ist, 20. Zum güldnen Tempel 20. Zur Sonn' und Felsen 30. Zum Ixion-Palast 8. Hammons Tempel 40. Die Machinen zusammen 50 = 200.« Sind nach genauer Zählung 220 Thlr., der Herzog will aber damit wohl sagen, die gesammte Arbeit solle für 200 Thlr. verdungen werden, und als Harms mehr forderte, übernahm es für die genannte Summe der Maler Querfurt, ein sehr bedeutender Künstler, welchem dann alle ferneren Decorationsarbeiten übertragen wurden. Ueber die Einnahme und Ausgabe der Lichtmess-Saison findet sich eine ausführliche Verrechnung, ganz geeignet, in die Verwaltung damaliger Operntheater einen Einblick zu gewähren.

Operen-Rechnung

von den beiden Operen Ariadne und Andromeda in der Braunschw. Messe nach Lichtmessen 1692.

Einnahme.

Den 5. Febr. 1692 von Ariadne	104 Thlr.	11 Ggr.	4 Pf.
= 8. = = = ...	161 =	18 =	6 =
= 10. = = = Andromeda	209 =	6 =	8 =
= 11. = = = Ariadne	175 =	7 =	8 =
Rest v. 8. u. 10. Febr.	58 =	— =	— =
= 12. = = = Andromeda	95 =	16 =	4 =
= 15. = = = Ariadne	96 =	20 =	7 =
Noch Rest von des Hrn. Herzogs von Plöen Durchl.	33 =	— =	— =
= = = der Herzogin von Meiningen Durchl.	5 =	— =	— =
Vor 319 Stück Operen-Bücher so verkaufet . .	53 =	4 =	— =
Ser^{mi} Durchl. zugeschossen d. 16. Febr. . . .	200 =	— =	— =
= = den 12. Febr. zahlen lassen . .	108 =	— =	— =
= ! = = = . . .	408 =	— =	— =
= = = = . . .	500 =	— =	— =
Item ein und andere Posten so Dieselbe bezahlen lassen	340 =	14 =	— =
Summa	2541 Thlr.	3 Ggr.	1 Pf.

Ausgabe.

1. Behuf der Acteurs und Actricen, auch andere dazu gehörige Personen.

	Thlr.
Mr. Bressand	40
Dem Quartiermeister von Hildesheim	50
Dem Capellmeister von Gottorf Oesterreich	60
Sievers	50
Jonathan Kelnern	80
Dem Hofcantor Aurenti, welcher zugleich das Frauenzimmer informiret, d. 20. Febr.	20
Dem Capellknaben	2
{Neptunus / Cepsalis}	6
Strato	5
Radamantus	5
44 Schülern so in den Chören gesungen	40
10 Schülern so nicht gesungen	5
Frauenzimmer.	
Madm. Santen	10
„ Charitas	10
„ Mautzen	30
2 Madm. Kelnerin	40
Denen 8 Svivanten, jeder 3 Thlr.	24
Denen 40 Kindern, jedem 12 Ggr.	20
Item denen Schulmeistern und Schulmeisterinnen	5
Summa	502

2. Behuf des Orgests [Orchesters].

	Thlr.
Dem Capellmeister Cusser	50
Denen Musicanten so von Zell [Zelle] verschrieben	50
Hrn. Hartoriegen [Hartorius]	20
Jaspern	6
Eck	10
Busch	10
Dem Hausmann von Wolfenbüttel nebst 2 Gesellen	20
{Alberti / Rudi}	20
Denen Braunschw. Hausleuten [Stadtpfeifern]	30
Denen Hautbois zu Braunschweig	25
Des Capellmeisters Diener, welcher die Parteien ausgeschrieben, auch das Orgest allemal zusammen gerufen	10
Dem Orgelmacher, so zwar eine grofse Rechnung eingesandt, doch sich wird müssen contentiren lassen mit	10
Summa	261

3. Behuf der Tänze.

	Thlr.
Mr. Bonnefond	24
Mr. de la Marche	24
Der junge la Marche	15
Der kleine la Marche und kleine Sablonniere	8
Frauenzimmer.	
Mad. Bonnefond	10
„ Lourin	10
Catrin. Marie wegen des Tanzen	6
Die Pothoffen	6
Charlotte	6
Rischmüllerin	6
Summa	115

4. Behuf der Malerei.

	Thlr.	Ggr.	Pf.
Dem Hofmaler Mr. Querfurt ist die Malerei verdungen für	200	—	—
Noch eine aparte Rechnung von Holz, Kohlen, item Silber und Gold	53	12	—
Den 14. Nov. 1691 für geschlagen Metall, so von Nürnberg gekommen.	1	18	8
Postgeld dafür	—	6	—
Summa	255	12	8

5. Behuf der Zimmer- und Tischerarbeit.

	Thlr.	Ggr.	Pf.
Dem Bauvogt zum Recompens	50	—	—
Denen beiden Tischlern so in Bestallung stehen	80	—	—

	Thlr.	Ggr.	Pf.
Dem Bauvogt für Tischerarbeit den 3. Nov. 1691	10	—	—
Demselben eine Rechnung bezahlet d. 16. Jan. 1692	35	15	—
Demselben wiederumb d. 6. Febr.	31	1	4
Derselbe d. 16. Febr. eine Rechnung übergeben u. empfangen	252	20	—
Den 15. Nov. 1691 für eine Fuder [? unleserlich] .	6	18	—
Den 60 Mann von der Leibgarde, welche bei den Schiebern u. Machinen mit geholfen, item 2 Officiren	28	—	—
Trinkgeld für die Handwerksleute	42	—	—
Summa	536	6	4

6. Behuf der Kleider.

	Thlr.	Ggr.
Dem Kammerdiener Friedrich zum Recompens . . .	50	—
Denen beiden Mädgens, so das Frauenzimmer angezogen .	20	—
Für 8 Paar Castanietten . .	4	12
Item für 16 Ell Couleur de rose-Band, die Ell à 1 Ggr.	—	16
Einem Drechseler in Wolfenb. für 4 Poignards d. 12. Nov. 1691	—	12
Noch dem Kammerdiener bezahlet eine Rechnung von	130	4
Hrn. Avemann in Braunschw. eine Rechnung bezahlet d. 27. Febr. 1692	88	—
	293	20

7. Behuf Logirung der anher gekommenen Leute, auch Zehrungskosten.

Für gemiethete Stuben.

	Thlr.	Ggr.
Hans Dernedden für 2 grofse und eine kleine Stube, auch 3 Kammern mit Betten, item Holz u. Licht	24	—
Hans Behrens für 3 Stuben u. 4 Betten, item Holz u. Licht	19	—
Heinrich Behrens für 2 Stuben u. 3 Betten, Holz und Licht, auch Küche . . .	12	—
Der Pielschen für die Hausleute, auch einige Musikanten, item den Quartiermeister Eck zu logiren, Holz und Lichte	38	—
Hermann Badern, bei welchem die beiden Zellischen, auch 2 von unsern Musikanten logiret	14	—
Hieronimo Ehlers, so Mr. Colt [und] 2 andere eingehabt .	10	—
Des Barbiers Teesen Haus, worin die Tanzmeistere gewesen, item für Holz und Licht	21	—
Für der Lurin Quartier . .	5	—
Für Aurenti Quartier . . .	1	8
Der Landrentmeister für eine Stube in der Landschaft Hause	1	—
Derselbe für 3 Fuder Holz .	3	20
Secret. Kühn für 3 Fuder Holz	3	—

Kostgelder.

	Thlr.	Ggr.
Hrn. Geh. Rath von Steinberg wegen der aus der Academie zu Wolfenbüttel, so bei dem Traiteur gespeiset . . .	72	—
Dem Landrentmeister Kostgeld für sich und seinen Diener die Woche 3 Thlr.	9	—
Demselben noch, wann er verschiedentlich der Opera halber zu Braunschweig gewesen, nebst Pferden u. Diener verzehret, item Wegegeld	4	12
Secret. Kühn für 3 Wochen Kostgeld	9	—
Mr. Bressand für 3 Wochen	6	—
Dem Quartiermeister Ecken wöchentlich 3 Thlr. für 11 Wochen	33	—
Denen beiden Tanzmeistern Bonnefond und la Marche Kostgeld für sich, Bonne-		

	Thlr.	Ggr.
fondten Frauen, auch der beiden Knaben	20	—
Dem jungen la Marche	4	—
Dem Capellmeister Oesterreich von Gottorff	24	—
Aurenti	6	—
Hrn. Hartorius	6	—
Sievers	6	—
Der junge Lurin	6	—
Der Kellner'schen Familie für 3 Wochen	15	—
Dem Hausmann von Wolfenbüttel	6	—
Eck	6	—
Rudi	6	—
Alberti	6	—
Busch	6	—
Wegen 3 Jungens, wöchentl. 2 Thlr.	6	—
Zween Hausmannsgesellen von Wolfenbüttel	7	—
Lorenz Raven in Wolfenb., bei welchem 2 Schüler von Braunschweig quartieret gewesen, eine Rechnung von	4	12
Denen beiden Musikanten von Zell, jedem die Woche verglichenermaſsen 3 Thlr.	18	—
Vor des Quartiermeisters Ecken Quartier in Wolfenbüttel	8	—
Dem Capellmeister für sich u. seine Leute, auch dem Capellknaben Kostgeld	20	—
	466	20

8. Insgemein.

	Thlr.	Ggr.	Pf.
Die Operen-Bücher zu drucken und einzubinden Mr. Bressandes Meinung nach	70	—	—
Die Placata und Zetteln zu drucken	4	—	—
Die Zettel zu zerschneiden, dem Buchbinder in Braunschweig	3	12	—
Dem Buchbinder zu Wolfenbüttel	—	8	—
Dem Capellmeister für 1 Rieſs Papier, item die Opera Ariadne abzuschreiben vor Seren^mi^ Durchl	2	22	8
Hat derselbe noch für Papier und Federn angerechnet	2	—	—
Für 12 Buch Makulatur unter die Zetteln	—	8	—
Dreen Persohnen so die Operen-Bücher von Wolfenbüttel nach Braunschweig getragen	—	12	—
Für Bindfaden, Lack, Papier mehr denn weniger	1	—	—
Einem Boten, welcher den 12. Jan. 1692 nach dem Quartiermeister nach Hildesheim geschicket	—	13	4
Zwei Schülers wieder von Wolfenbüttel nach Braunschweig fahren zu lassen	—	16	—
Weggeld	—	2	—
Für 1½ Rieſs Papier worauf die Löwen gedrucket	1	21	—
Für Schachteln die Opernzettel darin zu sammlen	1	9	—
Hrn. Landsyndico Zinsen auf 200 Thlr. von 3 Monaten	3	—	—
Dem Landrentmeister Zinsen auf 50 Thlr.	—	18	—
Für Holz und Kohlen ins Opernhaus laut einer besondern Specification	49	15	4
Johann Heinrich Wieben für die Geldeinnahme im Opernhause	12	—	—
Einem Kerl so ihm zur Hand gegangen	3	—	—
Dem so die Operen-Bücher und Wachsstöcke verkaufet	2	—	—
Denen Priestern und Armen in Braunschweig	50	—	—

	Thlr.	Ggr.	Pf.
Einem Namens Begk, welcher bei Bestellung der Quartiere, auch sonsten viel ausgeschicket	1	8	—
Dem Sergeanten von der Guarde, Wachten, auch Leuten so von denen Zuschauern im Operen-Hause die Zettel genommen . .	41	—	—
Für Lichte so auf denen Rangen und sonsten bei der Einnahme [verbraucht] worden	10	12	—
Dem Capellmeister Oesterreich von Gottorff Reisekosten . . .	40	—	—
Dem Capellmeister Cusser Reisegelder bezahlet behuf der Reise nach Weissenfels u. anderen Orten wegen einiger guten Singer	30	—	—
Haben an 400 Thlr. so der Hr. Küchenmeister gezahlet, gefehlet	—	8	—
Sigm. Contz für Fackeln	7	2	—
	339	19	4

Summa Summarum 2770 Thlr. 6 Ggr. 4 Pf.
[Einnahme 2544 „ 15 „ 1 „]

Die Zahl der in diesem Zeitraume zur Aufführung gelangten Stücke ist sehr beträchtlich, und ist der Kunstwerth der meisten auch nur gering, so hat doch ein grofser Theil als originales Landesproduct Anspruch auf besondere Beachtung. Die Textbücher und Beschreibungen davon befinden sich meistentheils in der Bibliothek zu Wolfenbüttel, deren Benutzung mir durch die Liberalität des Hrn. Bibliothekar Dr. Bethmann ungemein erleichtert ist. Leider hat sich von den Opernpartituren fast nichts erhalten, wir sind lediglich an die Texte gewiesen; die Durchsicht derselben ist indess doch nicht ganz so unfruchtbar und reizlos wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, mindestens wird ein verhältnissmäfsig so bedeutender und eigenthümlicher Singspieldichter wie Friedrich Christian Bressand, der ausschliefslich für dieses Hoftheater arbeitete, die eingehende Berücksichtigung verdienen, welche wir ihm weiter unten zu Theil werden lassen.

In dem nachstehenden Verzeichnisse sind wieder alle veranstalteten dramatischen Belustigungen, nämlich Opern, Schauspiele, Tragödien, Tanzaufzüge u. s. w., in Eins zusammen gefasst; man wird die Opern ohne Mühe heraus finden, und ihre Bedeutung für diesen Hof, ihre Stellung an demselben, liefse sich ohne einen Blick auf die ihnen hier zur Seite gehenden Spiele nur ungenügend erkennen.

1675.

21. *Die Fürtrefflichkeit des Friedens,* in einem Ballet. (Wolfenb., Paul Weiss.) Tanzaufzüge und Lieder. Aufgeführt am 2. Febr. 1675 zur Hochzeit des Herzogs Joh. Georg von Meklenburg mit Elisabeth Eleonore von Braunschweig. Hierbei wird wegen der Kriegsnoth der »dreimal grofse Gott« um Frieden angerufen.

1680.

22. *Die zwei Weiber, oder die Geduld des Socrates.* Lustspiel von Christian Flemmer. (Wolfenb., Caspar Joh. Bismarck. 1680.) Ohne Gesänge; aufgeführt als Prinz August Wilhelm von einer längeren Reise heimkehrte. Das Schauspiel ist 1721 von Ulrich König zu einer Oper verarbeitet, nämlich ohne Angabe der Quelle Scene um Scene ausgeraubt, dabei oft verschlechtert; das alte Stück ist nicht ohne Witz und Geschick. Erneuert um 1710, s. Nr. 127.

1682.

23. *Ballet.* (Wolfenb., Bismarck.) Tänze und Lieder zur Bewillkommnung Anton Ulrich's nach seiner Rückkehr aus Italien.

1684.

24. *Der beständige Orpheus.* Bei getroffenem Hochfürstl. Braunschw.-Lüneb. Eheverbündniss mit dem Hochgräfl. Schwarzburgischem Hause in einem Singespiel vorgestellet auf dem Lusthause Saltzthalem im Jahr 1684. (Wolfenb., Bismarck.) Prolog und 3 Akte. Ganz abweichend von Nr. 12, wie auch von Bressand's Orpheus Nr. 87—89. Zu Anfang dieses Stückes sind Eurydice und Orpheus schon in der Unterwelt; sie kommen unter Gewitter hervor, und bei einem starken Donnerschlage blickt Orpheus nach der Gattin — ein nachahmenswerther, aber von Bressand nicht nachgeahmter Zug. Die böse Nymphe Crinise wird zuerst in eine Wasserschlange, dann in eine Felsklippe verwandelt. Das treue Paar unter den Seligen singt freudige Lieder »nach einer Musik von Violdigamben«. Orpheus hat hier nicht eine Harfe, sondern eine »Geige«, und die geschmacklose (in dem Orpheus Nr. 12 mit richtigem Takte unberührt gelassene) Sage von seinem abgeschlagenen, auf dem Wasser treibenden und singenden Haupte ist hier so gegeben, dass das Haupt »in seiner Geigen« steckt, welche »von sich selber spielet«, aber »ganz leise«.

1685.

25. *Davids und Jonathans treuer Liebe Beständigkeit,* in einem Singspiele vorgestellet. (Wolfenb., P. Weiss. 1685.) 3 Akte. Ein Seitenstück zu Daniel, Nr. 20, und vermuthlich ebenfalls von Anton Ulrich gedichtet. Die Handlung ist einfach und gut angelegt. Sie beginnt mit dem letzten verhängnissvollen Kriege der Philister gegen Saul und zwar mit dem Aufbruch des Königs Achis zu Gath, dessen Schützling David angewiesen wird, daheim zu bleiben. David bittet,

seinen Freund Jonathan zu schonen, als plötzlich Jonathan vor ihm erscheint, der mit den Kleidern und Gebehrden eines Aussätzigen glücklich Gath erreichte. Sie sehen sich zum letzten mal; Jonathan eilt zurück zum Heere, David zieht der Stadt Ziklag zu Hülfe. Im zweiten Akt sehen wir Saul zu Endor rathsuchen, im dritten David nach Gath zurückkehren, wo ihm die Kunde von Saul's Untergang, aber auch der Priester- und Volksruf entgegen schallt, König Israel's zu werden; von der Menge aufgerufen, begiebt er sich zur Krönung nach Hebron. — Man muss die Benutzung der biblischen Quelle eine freie und geschickte nennen. Dem Zwecke des dramatischen Spieles entsprechend sind einzelne Züge hinzu gedichtet, andere weggelassen: hinzu gesetzt ist der heimliche Besuch Jonathan's, den es vor seinem letzten Gange zu seinem Herzensfreunde hinzieht wie seinen Vater zu der Zauberin, und weggelassen ist die Erzählung von dem Amalekitischen Lügenboten, der Saul's Königszeichen unter dem Vorgeben, er selber habe ihn erschlagen, an David bringt. Der Verfasser zeigt sich als sehr einsichtig, indem er einen Vorgang weglässt, der zwar in der weiten Geschichte seine vollberechtigte Stelle hat, aber in einem Bühnendrama (nicht im Oratorium) zwecklos ist, denn für David sind ohnehin Anlässe genug da, sein herrlich treues, von aller Feindseligkeit und falschen Herrschbegier freies Gemüth zu offenbaren. So sehen wir hier einen Anfang gemacht, auch die biblische Geschichte frei und verständig zu künstlerischer Gestaltung zu verwerthen und damit einen Mittelweg einzuschlagen zwischen denen, welche die Heiligkeit dieser Geschichte nur durch Festklammern an dem Buchstaben zu wahren wissen, und den andern, welche sie als künstlerisch unbrauchbar gänzlich verwerfen. Freilich, um über den Anfang hinaus zu kommen, hätte es eines feineren Sprachgefühles und einer gröfseren Fülle ausgebildeter Kunstmittel bedurft. Von dem Kern unserer evangel. Kirchenlieder kann man nicht grofs genug denken, aber diese Dichtung war nicht geeignet, das rhythmische Gefühl zu bilden, am allerwenigsten in damaliger Beschaffenheit und Uebung. Auf eine Verfeinerung dieses Gefühls kam aber zunächst alles an, denn die neue Kunstart war ihrem besten Theile nach nichts als der Drang nach kunstvolleren Gestaltungen. In der Fremde waren die entsprechenden Formen dazu gefunden und in schneller Entwicklung begriffen; unfähig, eine ähnliche Bildung aus und durch sich selber zu erreichen, griff man bald zu jenen For-

men und überkam damit den meist flachen, oft verwerflichen Inhalt, mit welchem sie verbunden waren. Dieser deutsche David steht auf der Grenzscheide, wie zur selben Zeit ähnliche Stücke in Hamburg: von jetzt an treten die ernsteren, aber unzulänglichen deutschen Versuche zurück und das Ausländische strömt in starken Wogen ein.

26. *Proserpine*. Tragedie, representée a Wolfenbuttel 1685. (Wolfenb., Bismarck.) 5 Akte mit Ballet. Von fürstlichen und adligen Personen unter Mitwirkung einiger Künstler französisch aufgeführt.

27. *Le Combat des Elements, ou le Carousel des peuples elementaires*, fait a la Cour de Wolfenbuttel le 19. Aoust 1685. Singballet in 4 Aufzügen.

28. *Li Pastori tributarii alla cuna del Redemtore*. Musica alla Vigilia del S^{to} Natale, cantata nella chiesa Ducale di Wolfenbuttel, 1685. (Wolfenb., Bismarck.) Der Herzog hatte jetzt schon mehrere ital. Sänger, wahrscheinlich auch einen ital. Capellmeister, s. Nr. 29.

1686.

29. *Die wiedergefundene Hermione*, in einer Italiänischen Opera und angefügten Balletten denen anwesenden Hohen Zusehern zu Ehren auf dem Fürstl. Wolfenbüttelschen Theatro gepräsentiret den 11. Februar 1686. (Wolfenb., Bismarck.) Prolog und 3 Akte; italienisch gegeben, aber nur in dem deutschen Auszug des Textbuches erhalten. »Die Invention ist von Sigr. Aurelio Aureli. Die Composition von Sigr. Giannettini. Die Ordonance der Balletten von Mons. Nanquer, Fürstl. Br. Lüneb. Tanzmeister.« Die »singenden Personen« waren hier noch, wie bisher immer, lauter Männer: Alberti und Giacomo hatten die beiden Damenpartien, ausser ihnen wirkten Sölner, Giuliani, Aurenti, Krause und Vincenzo Antonini mit. In dem folgenden Stücke ist es schon anders.

30. *Psyché*. Tragedie, representée au Theatre Ducal de Wolfenbuttel au mois d'Aoust l'année 1686. (Wolfenb., Bismarck.) Prolog und 5 Akte. »La musique est composée par Mons. Jean Baptiste de Lully, les Ballets par Mons. Nanquer« etc. Zu Anfang des 2. Aktes singt Vulcan mit den Cyclopen mehreres zu ital. Worten; alles übrige ist französisch. Hier nun werden in dem Verzeichnisse der mitwirkenden Künstler zuerst Damen genannt: die franz. Tänzerin Jeannetton und zwei deutsche Sängerinnen, Antoinette und Pauline Kellner, letztere als Psyche. Paul Kellner und sein Sohn Jonathan waren ebenfalls

dabei. Dass, abgesehen von den Hofdamen, Frauen bürgerlichen Standes und künstlerischen Gewerbes sich hier schon früher bei den Aufführungen betheiligten, ist nicht nachweisbar; der Zeitpunkt ihres ersten Hinzutretens würde also zwischen Februar und August 1686 fallen. Demnach gehörten die ersten oder doch einige der ersten norddeutschen Opernsängerinnen der Familie Kellner an, und unter diesen scheint sich die S. 188 und 190 genannte »Pauline« durch Talent wie durch leichte Sitten besonders bemerkbar gemacht zu haben.

31. *L'Orontea.* Opera in musica, rappresentata dalle Dame di corte, e consecrata all' Altezze Sern. de' Sig[ri] Duchi di Sassonia in Wolfenbuttel nel mese d'Agosto l'anno 1686. (Wolfenb., Bismarck.)

32. *Le Combat du Soleil et de la Lune, ou: Le Carousel de Phaëton et d'Endymion,* representée à la Cour de Wolfenbuttel au mois d'Aoust l'an 1686. (Wolfenb., Bismarck.) Ein Singballet.

1687.

33. *Mascarade* . . . le unzieme jour d'Avril 1687. (Wolfenb., Bismarck.) Ein Singballet, bei welchem nur männliche Sänger mitwirkten, unter denen die Herren Jaspar, Tietel, Jany und Wenzel hier zum ersten male erscheinen.

34. *Thesée,* Tragedie en musique . . . Thesée, in einer französischen Opera und angefügten Balletten denen anwesenden hohen Zusehern zu Ehren auf dem fürstl. Wolfenbüttelschen Theatro gepräsentiret im Augusto des 1687. Jahrs. (Wolfenb., Bismarck.) Prolog und 5 Akte. Ohne Zweifel Lully's Composition, den Prolog abgerechnet, in welchem die Abreise der Braunschw. Herrschaften von Venedig bedauert und Merkur von Apoll abgesandt wird, sie wieder einzuladen, bis wohin sie sich hier mit ähnlichen Spielen vergnügen wollen. Ausser der Familie Kellner begegnen uns hier abermals vier neue Mitglieder, nämlich der oben genannte Bassist Oesterreich, Capellmeister in Gottorf, als Theseus, und drei Sängerinnen: Madl. Sesemann (Minerva), Madl. Elisabeth Ursel von Santen (Anglea) und Madl. Anna Ursula Voges (Cleone).

1688.

35. *Medea in Atene.* Drama per musica, rappresentata nel mese di Febraro l'anno 1688. (Wolfenb., Bismarck.) Prolog u. 5 Akte; grofses Ballet wie immer, und dreizehn Verwandlungen oder Veränderungen

der Scene. Dem ital. Textbuche ist hier nicht, wie sonst gewöhnlich, ein besonderes Heft mit deutschen Summarien, sondern eine metrische Uebersetzung auf der gegenüber stehenden Seite beigefügt, wodurch es 122 Blätter stark geworden ist. Von den 42 Gesängen der Oper haben 2 einfachen Refrain, 4 ein da Capo in zwei aufeinander folgenden, gleichgebauten Strophen (die früheste, sich noch an die Liedform anlehnende Weise der Arienbildung), 34 eine regelrechte Rundstrophe, und 9 keine solche geschlossene Form. Die Uebersetzung, in welcher die Rundstrophe überall nachgebildet, ja an zwei Stellen aus freien Stücken hergestellt ist, bewegt sich sehr frei, ist aber mitunter recht gut gelungen. An einheitlicher Kunstform und glattem Ausdruck stehen die vorhin besprochenen deutschen Originalversuche weit hinter solchen Stücken zurück; zur Probe diene was Ippolita singt (I, 10):

Son amante, e son contenta,
Scherzo e rido frà le pene,
Dolci son le mie catene,
Bacio il Dio che mi tormenta:
Son amante, e son contenta.

Ich bin verliebt, ich bin vergnügt,
Ich scherz' und lach' in meiner Plage,
Süſs seind die Ketten die ich trage,
Ich küss' den Gott der mich bekriegt:
Ich bin verliebt und bin vergnügt.

oder ein Gesang der Medea (I, 12):

Fuggi, fuggi dal mio petto,
Gelosia, mostro crudel!
Non havrà più in me ricetto,
Non ho cor per il tuo gel.
Fuggi, fuggi dal mio petto,
Gelosia, mostro crudel!

Fliehe, flieh aus meinem Herzen,
Eifersucht, du Brunn der Schmerzen!
Du hast mich lang genug gequälet
Und beinahe gar entseelet.
Eifersucht, du Brunn der Schmerzen,
Fliehe, flieh aus meinem Herzen!

Nur ein einziger Chor findet sich hier, der Schlusschor. Im Wesentlichen war das, was wir bei Medea bemerken, die Form aller damaligen italienischen Singspiele. In einer Entrée kommen auch Scaramuzzi vor, wie schon früher. Ein solch behendes Völkchen und so glatte musikalische Verse mussten es den schwerfälligen Deutschen schon zuvor thun.

36. *Ercole in Tebe.* Drama per musica. (Wolfenb., Bismarck.) Prolog und 3 Akte; im August aufgeführt. Die Personenangabe weist hier von der Familie Kellner (s. Nr. 30) gar sechs Personen auf: Vater und Sohn, Pauline, Elisabeth, Johanna und Anna; zu ihnen die Damen Jacobi und Jani. Nach einem in Braunschw. bei Fickels gedruckten Textbuche wurde die Oper dort um 1700 erneuert.

1689.

37. *Europe.* Pastoral heroique, representée au château de Cell, Janvier 1689. (Celle, Andreas Holwin.) Prolog u. 3 Akte.

1690.

38. *Il silentio di Harpocrate* . . . Der schweigende Harpocrates. (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte nebst Vor- und Nachspiel; in Braunschweig aufgeführt. Die Uebersetzung, in einem gesonderten Buche gedruckt, rührt wahrscheinlich von Bressand her, wäre demnach eine seiner ersten Arbeiten für dieses Theater.

39. *Julia.* In einem Schauspiel auf dem Braunschw. Theatro singend vorgestellet, nebst angehängtem Danzspiel, *des Peleus und der Thetis Hochzeit* benannt. (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte. »Die Musik ist gesetzet von Mr. Coussern, fürstl. Braunschw. Lüneb. Capellmeister. Die Dänze und Entréen seind erfunden und angegeben von Mess. de la Marche und Bonnefond, beiden fürstl. Danzmeistern.« Dies ist das erste Stück, welches hier von einem deutschen Autor ganz im italienischen Styl geschrieben ist, weil aber der Name des Verfassers nicht genannt wird, haben wir es wohl nur mit der Bearbeitung eines ital. Singspiels zu thun. Von den 76 Arien haben 4 Refrain, 35 eine ordentliche Rundstrophe, 5 eine solche in zwei gleichen Strophen, und 6 Recitative durch Wiederholung gewisser Zeilen ebenfalls eine Art Rundstrophe. Das erste sichere Zeichen von Bressand's Thätigkeit für die herzogl. Bühne ist das folgende Stück, mit welchem das neue Opernhaus eröffnet zu sein scheint.

1691.

40. *Cleopatra.* Singspiel, auf dem grofsen Braunschweigischen Schauplatze vorzustellen im Jahr 1691, von Friderich Christian Bressand. (Wolfenb., Bismarck.) Vorspiel und 3 Akte; aufgeführt zur Vermählungsfeier des Herzogs Ludwig Rudolph mit Louise Dorothea von Oettingen. »Die Musik ist gesetzet von Mons. Cousser, fürstl. Capellmeister zu Wolfenbüttel.« Das Vorspiel zeigt Braunschweig vom Walde aus, die »Einigkeit« preist die Ruhe, deren man sich in der kriegbewegten Zeit hier noch erfreue, und hebt hervor, dass die Kunst von Venedig und Paris nun glücklich hieher verpflanzt sei:

> Wodurch sich Adria so hoch pflegt zu erheben,
> und was dem Seine-strand für zierlichs thun bewusst,
> die Pracht, so ein berühmter Schauplatz hegt,

den sie in fremder luft zuvor so hoch geschätzet,
dass er zu weiter reis' oft ihren sinn bewegt:
hat ihr glücksel'ger fleiss nun selbst hieher versetzet.

Die Darstellung der Braunschweiger Messe beschliefst den Prolog. Das folgende Singspiel (Cäsar in Aegypten unter den bekannten Umständen) ist, abgesehen von der schrecklichen Länge, so übel nicht, nur etwas undankbar für den Componisten. Wie das Duett zwischen Ptolomäus und Cleopatra (I, 7)

»Lasset der erstaunten Erden
uns zum neuen Beispiel werden,
dass nicht jederzeit der Zepter sich nicht könne theilen lassen,
und dass der Regierungs-himmel wohl zwo Sonnen möge fassen«

und vieles andere von ähnlichem Schlage zu componiren ist, wird schwer zu sagen sein. Vom Chore, getheilt in Römer und Aegypter, wird mehrfach Gebrauch gemacht, ja eine lange Scene hindurch ist Schlacht zwischen beiden Heeren auf der Bühne. Ein unveränderter Abdruck des Textbuches erschien 1726 (Braunschw., Meyer).

41. *La Grotta di Salzdahl.* Divertimento musicale, anno 1691. (Wolfenb., Bismarck.) Ein allegorisches Spiel, gedichtet von Fl. Parisetti, componirt von Cousser; aufgeführt im Frühling, denn die Widmung ist am 24. April unterzeichnet.

42. *Il Rè Pastore, overo Il Basilio in Arcadia.* Drama per musica an. 1691, dà Flaminio Parisetti, gentilhuomo della corte. (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte. »Musica del Sig^re^ Gio. Battista Alveri, Accademico filarm. di Bologna, e Virtuoso d. S. A. S. sudetta.« Aufgeführt von Camillo Moretti, Fedrizzi, Aubert, Tricarico, Battistelli, Eck und den Remps.

Bressand's Verdeutschung wurde separat gedruckt: »*Der Königliche Schäfer, oder Basilius in Arkadien,* in einer ital. Opera auf dem Braunschw. Schauplatze vorgestellet im Jahr 1691, und daraus in das Teutsche übersetzet.« Er fügt ein kleines interessantes Vorwort hinzu: »Günstiger Leser! Die Erfindung dieses Schauspiels ist aus des berühmten englischen Ritters Sidney bekannter schönen Arcadia genommen, in welchem anmuthigen Buche du alles weitläufiger ausgeführet finden wirst. Ich meines theils, weil ich mich hierin mit dem Namen eines Uebersetzers vergnüget, bin blofs den Italiänischen Worten nachgegangen, ohne gedachten Sidney darüber weiter zu Rathe zu ziehen. Welches einige Stück mir dennoch nicht allzu leicht gefallen ist, weil ich die Italiänische in die blofse Luft ge-

spielte Worte (indem selbige auf die Reimen selten zu achten pflegen) in lauter Teutsche Reimzeilen binden müssen (in Erwägung unsere Sprache dergleichen ungereimte und freie Poesie nicht wohl zuzulassen scheinet), ohne dass ich dennoch allzu weit mit denen Redbegriffen ausschweifen dörfen. Wenn nun solches ohnumgänglich einige gezwungene Härte und Rauhigkeit in denen Versen und Redensarten verursachet, getröste ich mich hierin eines billigen Urtheils, in Hoffnung, durch dasjenige was ich etwan aus eigener Erfindung dir noch mittheilen werde, welches desto ungezwungener und leichtfliefsender sein soll, den gegenwärtigen Mangel zu ersetzen. Lebe wohl.« Was uns nun Bressand's Uebersetzung besonders werthvoll macht, ist dies, dass der junge Reinhard Keiser sie bald hernach als deutsche Oper in Musik brachte und in Braunschweig und Hamburg aufführte. Leider ist die Zeit der Braunschweiger Aufführung derselben nicht zu bestimmen, da kein Textbuch aufzufinden war; aus Mattheson's Worten »Etwa 1694 kam er nach Hamburg, und führte die Oper Basilius (welche bereits am wolfenbüttelschen oder braunschweigischen Hofe gehöret worden war) in dieser Stadt mit dem gröfsten Beifall auf« (Ehrenpforte S. 126) lässt sich nur schliefsen, dass Basilius um 1692—94 in Braunschweig heraus kam.

43. *L'Isione.* Drama per musica, l'anno 1691, dà Flaminio Parisetti. (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte. Musica del Sig[re] Gio. Battista Alveri. In Braunschweig aufgeführt.

44. *Gl' Inganni di Cupido.* (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte; gedichtet von Flam. Parisetti. In Braunschweig aufgeführt. »Musica del Sig[re] Giuseppe Fedrizzi, Virtuoso di S. A. S. sudetta.« Einer der Sänger hiefs Ventura Fedrizzi, war also wohl ein Bruder des Componisten. Die Uebersetzung, muthmafslich ebenfalls von Bressand, erschien wieder in einem besonderen Hefte: »*Der betriegliche Cupido,* in einer Ital. Opera vorgestellet im J. 1691, und daraus in das Teutsche übersetzet.« (Braunschw., Zilliger.) Die Handlung bildet die Doppelgeschichte von Venus und Adonis, Apoll und Daphne; Postel's Adonis (1697) steht weit höher, ist viel inniger und musikalischer gehalten.

1692.

45. *Ariadne*, auf dem Braunschw. Schauplatz singend vorgestellet im Jahr 1692 und . . . Herrn Anthon Ulrichen, seinem gnädigsten Fürsten und Herrn, unterthänigst gewidmet von F. C. Bressand.

(Wolfenb., Bismarck.) 5 Akte. Von den 72 Arien sind 57 in der Rundstrophe gedichtet. Die Musik ist von Cousser, wie wir schon aus den oben verhandelten Streitigkeiten wissen (S. 191), und wir werden danach von dieser Dichtung keine hohe Meinung gefasst haben. Bressand selbst scheint das Werk nicht ohne Verlegenheit der Oeffentlichkeit zu übergeben, was uns begreiflich wird, wenn wir wissen, dass während der Ausarbeitung desselben Postel's Ariadne in Hamburg erschien (1691); er sagt, diese seine Wiederbelebung der Ariadne habe man lediglich dem »gnädigsten Befehle« des Herzogs zu danken, und zum Schlusse des Vorberichtes spricht er sich noch deutlicher aus: »Weil auch ohnlängst auf einem anderen Schauplatz ein Singespiel gleiches Namens vorgestellet worden, als versichert man, dass man von selbigem ehe nichts gewusst, als da dieses schon verfertiget war, sonst man vielleicht eine andere Materie würde erwählet haben; wie denn solches leicht aus beiderseitigen Umständen erhellet, die mit einander wenig oder nichts übereintreffen werden.« Das heisst, man werde sehen, dass er Postel nicht ausgeschrieben; mehr will er damit nicht sagen, am allerwenigsten sich über den Vorgänger erheben, wozu freilich auch nicht der geringste Grund vorlag. Der Inhalt der Fabel ist natürlich derselbe, die Auffassung aber sehr verschieden. Zunächst braucht Bressand das doppelte an Worten und mehr als das doppelte an Haupt- und Nebenpersonen; er dichtet dieses und jenes hinzu, »um eine mehrere Abwechselung der Stimmen zu machen, welche diese Art Schauspiele zu erfordern scheinet«, und meint solches dadurch zu bewirken, dass er sieben vornehme Liebesverhältnisse anspinnt, bei denen die Fäden bunt durch einander kreuzen. Aber er vergafs, dass namentlich im Singspiel alle Abwechslung aufhört, wenn gleiche Vorgänge, gleiche Personen allzu sehr gehäuft sind, und dass bei sieben Liebespaaren zuletzt sowohl dem Poëten wie dem Componisten und dem Theaterdirector die Mittel ausgehen — also schliefslich nichts entstehen kann als, was Cousser vorahnend beseufzte, die »ewige Opera«, die ewige Langeweile. Postel's Ariadne wird an einem andern Orte nach Verdienst ausführlicher analysirt werden; im ganzen ist der Unterschied der, dass Postel Charaktere und Bressand Stimmen aufstellt, was am greiflichsten bei Theseus hervor tritt. Der Postel'sche Theseus weiss von Anfang an, was er will, und ist in wirklicher Liebe nur der Phädra ergeben; der Bressand'sche schwankt noch im

letzten Akte, ob er Ariadne oder Phädra nehmen soll, und erst nachdem Bacchus, der seinem Verstande schon früher einmal durch eine Traumerscheinung zu Hülfe kam, ihm durch einen Genius von oben herab in lächerlichen Versen zurufen lässt (V, 2):

> Lass von Ariadnen ab, die für dich nicht ist bestimmet,
> weil ein Gott sie selber liebt und sich ihrer an schon nimmet.
> Dass sie dieser Schlaf bestricket, kömmet nicht von ohngefähr;
> seit sie schläfet, sollst du sie hier an diesem Ort verlassen,
> und die Phädra mit dir nehmen durch das wohlbekannte Meer.
> Ariadnen wird ein Gott auch in seine Sorgen fassen;
> dein unsterblicher Mitbuhler nahet sich schon selbst heran:
> eil', und denke, dass man Göttern ohne Schande weichen kann!

thut er was er nicht lassen kann und läuft mit Phädra davon. Hier ist Theseus, soweit er überhaupt etwas ist, ein Hofmann, den »Göttern« d. i. dem Oberherrn wie ein Knecht gefügig; bei Postel ist er ein Mensch, ein freies Wesen, welches sich aus sich selbst und durch seine Leidenschaft und List die Handlung bestimmt: ein kleiner Unterschied der alles einschliefst. Weil Bressand zu dem rein Menschlichen hier nur in einzelnen Zügen gelangte, musste er so viele fünfte Räder anschrauben, um seiner Geschichte wenigstens eine scheinbare Fortbewegung zu verschaffen.

46. *Jason*. Singespiel, auf dem Braunschw. Schauplatz vorgestellet im Jahr 1692 ... Christinen Charlotten, Fürstin zu Ostfriesland ꝛc. geb. Herzogin v. Würtemberg ꝛc. unterthänigst gewidmet von F. C. Bressand. (Braunschw., verlegt von Caspar Gruber; gedruckt bei Heinr. Hessen in Helmstädt.) 5 Akte. Musik von J. S. Cousser. Im Vorbericht heisst es: nicht Liebe und Flucht der Medea werde hier vorgestellt, sondern Ehescheidung und Erhebung des güldnen Fliefses, wie es schon »der prächtige Seneca und nach ihm der wohlausdenkende Corneille« gethan, »deren Fufsstapfen man auch näher würde nachgefolget sein, wenn nicht ein solcher Mund, welchem zu widersprechen eine Unsinnigkeit wäre, einige andere Umstände dabei vorgeschrieben hätte, welche aber nur zu mehrer Auszierung des Schauplatzes, auf welches Stück in denen Singspielen zweifels ohne die meiste Absicht zu haben, dienen werden. Hat man also die Verstirnung des Schiffes Argo, die klägliche Rache der Medea, und die dem güldenen Fliefs im Thierkreis schon ermeldte Einräumung des Widderzeichens, welches sonst drei unterschiedliche Begebnüsse, in eine gezogen, und selbige so viel möglich mit einander verknüpfet«.

Der durchlauchtigste, nicht zu widersprechende Mund des Herzogs befahl in den meisten Fällen Inhalt und ungefähren Gang der Handlung, namentlich das was dem angeblichen Hauptzwecke, der »Auszierung des Schauplatzes«, dienlich sein konnte. In Hamburg befand man sich freier, denn es gab dort glücklicherweise keinen Mund, welchem in ästhetischen Dingen zu widersprechen eine »Unsinnigkeit« gewesen wäre; man machte sich gar wenig aus allen Theorien über die Hauptabsicht bei Verfertigung der Singspiele, kam dabei aber dem Wesen solcher Spiele oft weit näher. Bressand lässt Jason's Argo im Hinauffahren Orakel ertheilen (I, 4), hält aber doch für nöthig, dies in der Vorrede zu rechtfertigen, damit sich nicht »einige naseweise Klüglinge« darüber aufhalten, dass er »ein redendes Schiff einführete«. Als das Stück 1695 in Hamburg zur Aufführung kam und »nach dem Humeur der Zuschauer dieses Ortes« bedeutende Aenderungen erfuhr, gab man auch das hölzerne Orakel unbedenklich preis. »Ursach (sagt der ohne Zweifel von Postel verfasste Zusatz des Vorberichtes im Hamburger Textbuche) ist diese: Weil der Hr. Verfärtiger sein Absehen gehabt auf die Verstirnung, wenn man also reden darf, des güldenen Fliefses, und die Verewigung desselben in dem Durchläuchtigsten Hause Oestereich, weil man aber dieses Ortes Respect, welchen man einem solchen hohen Hause schuldig, zu anderer Gelegenheit besparen will, als hat man nur blofs die fabuleuse Geschicht des Jasons und der Medea behalten, wie selbe ungefähr vom Euripide und Seneca in ihren Trauerspielen entworfen«. Die »heroische Materie« war dem Hamburger Humeur ganz recht, nur strich man hin und wieder, nicht etwa aus Missachtung (obwohl die Hochachtung vor dem überlangen unmusikalischen Recitativ auch nicht sehr grofs gewesen sein kann), »sondern weil man, wegen Traurigkeit der Materie, eine lustige Person dabei nöthig zu sein vermuthet«, der man durch einige Kürzungen und Aenderungen Raum machen wollen, und auch »damit das sonst schöne Stück wegen der Länge nicht verdriefslich fallen möchte«. Das alles ist (aber immer den Höhenstand der damaligen Singspieldichtung in's Auge gefasst) durchaus berechtigt und wohlgethan; denn es ist wahrlich weit künstlerischer, die Sache so einzurichten, dass sie die ganze grofse Menge unabhängiger, von Nebenzwecken freier Zuschauer vergnügt, als sie mit Verletzung der besten dramatischen Gesetze zu dynastischen und gar zu heraldischen Zwecken auszu-

beuten. Freistädtische Rohheit ist der Entwicklung der dramatischen Kunst zu allen Zeiten weit weniger hinderlich gewesen, als höfischer Zwang; das gröfste Beispiel hiervon haben wir an der englischen Bühne zu Elisabeth's und an der französischen zu Ludwig's XIV. Zeit. — Akt V, Sc. 4 bringt der Diener Zigeuner zum Feste, wobei Bressand merkwürdiger Weise die betreffende Scene aus Postel's Eugenia (1688) einfach, nur etwas verkürzt, entlehnt. — Bei einer erneuerten Aufführung um 1720 (Braunschw., Fickels) wurden 43 italienische Arien eingeflickt.

47. *Gl'Amori innocenti*, Pastorale. (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte. Von Parisetti; Musik von Clemente Monari oder Monaro aus Bologna.

48. *Il Muzio Cevola.* Drama per Musica. (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte. In Wolfenbüttel aufgeführt.

49. *La Libussa.* Drama per musica. (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte. Von Parisetti; Musik von Clemente Monari.

50. *Ballet der vier Jahreszeiten.* (Braunschw., Zilliger.) Vorgestellt von Anton Ulrich's »gehorsamen Kindern und Kindeskindern«, die sich nebst vielen andern Verwandten alle auf der diesjähr. Braunschw. Sommermesse zusammen fanden. »Musica del Sig[re] Clemente Monari, Maëstro di Capella di Camera di S. A. S.«

51. *Medea in Atene.* Drama per musica. (Wolfenb., Bismarck.) 3 Akte. »La Musica fù parto del Sig[re] Antonio Giannettini.«

52. *Hermenegildus*, recit. Drama, zwecks Aufführung in Wolfenbüttel aus dem Französischen übersetzt von Bressand. Ueber seine Quelle sagt er nur, ein altes prosaisches Stück sei hier in deutsche Verse gebracht; es ist dies aber die Tragödie Hermenigilde von M. de la Calprenede aus dem Jahre 1643.

53. *Narcissus.* (Wolfenb., Bismarck.) Prolog und 3 Akte. Im Auftrage des Erbprinzen Aug. Wilhelm von Gottlieb Fiedler gedichtet und am 4. October 1692 als am Geburtstage Anton Ulrich's singend vorgestellt. »Die Musique ist gesetzt durch Mons. Coussern, Hochfürstl. Braunschw. Lüneb. Ober-Capellmeister.« Fiedler's Narciss ist sehr einfach gehalten, zu einfach, wenn man den Gehalt der Fabel beachtet und vergleicht, was später Bressand daraus machte. Dabei ist die Sprache höchst schleppend, träg und gedehnt; was Postel auf einer Seite, Bressand auf einem Blatte abmacht, nimmt bei Fiedler mindestens den doppelten Raum in Anspruch. Narcissus beginnt das Stück also:

Frisch auf, umstellt den schattenvollen Wald!
  Es lässt sich in den kühlen Thauen
Des Wildes Spur und Aufenthalt
  Am füglichsten erforschen und beschauen —

worauf Jägerchor und Verlobungen folgen. Eine »Echo« kommt hier erst in der 5. Scene des 2. Aktes vor, nämlich als der im Walde verirrte Narciss nach seinen Freunden ruft, zieht sich dann aber schnell wieder zurück, worauf Philemon ihr trauriges Schicksal erzählt. Dies ihr Schicksal liegt also vor unserm Stücke und hat hier mit Narciss nichts weiter zu schaffen. Man wurde bald gewahr, dass die Fabel eine innigere Verkettung beider Personen zuliefs, dass zwischen einem Narciss, der nur sich selber begafft, und der Echo, die sich gänzlich an Andere verliert, ein Verhältniss reinen Gegensatzes und dadurch die Möglichkeit einer engen Verknüpfung ihrer Schicksale vorhanden war. Demnach stellte der Hof seinem geschicktesten Singspieldichter die Aufgabe, von diesem Gesichtspunkte aus die Ovidische Fabel auf's neue zu bearbeiten: und so entstand das folgende Singspiel, Bressand's Meisterstück.

1693.

54. *Echo und Narcissus,* in einem Singspiele auf dem Braunschweigischen Schauplatze vorgestellet im Jahre 1693, entworfen von F. C. Bressand. (Braunschw., Zilliger.) Gewidmet ist die vorliegende, wahrscheinlich zweite Auflage des Textbuches der bekannten Gräfin Aurora von Königsmark, welche um 1693—94 am Wolfenb. Hofe anwesend war und durch Geist und Schönheit die höchste Bewunderung erregte (die schon bejahrte Herzogin nannte sie in Ekstase und ganz ohne Arg »ein ausgezeichnetes Mensch«).

Zueignungs-Sonnet.

Nehmt, Teutsche Pallas, an mit gnadgewognen Händen,
  was Eurer Trefflichkeit zum Opfer wird gereicht —
  die Blätter, welche nicht solch geistig Feur durchzeucht,
als dis, womit sich selbst die Musen Euch verpfänden.

Der Klugheit Schatz, den Euch der Himmel wollte senden,
  der flammende Verstand, dem keiner fast sich gleicht,
  der alle Wolken trennt, dem Nacht und Nebel weicht,
kann mich nicht von dem Schluss gefasster Kühnheit wenden.

Narcissus eilte sonst beim allerfrühsten Tagen
  dem noch von Dämmerung halbdunkeln Holze zu;
  Vor Tags begunte schon die Echo ihre Klagen,
und Föbus fande sie niemals mehr in der Ruh;

AURORA bleibet noch, wie vormals, ihre Wonne:
Bei solcher Morgenröth verlangt man keine Sonne.

Im Vorbericht sagt er: »Weil von mir begehret worden, dass ich beide Fabeln in éine ziehen sollte, musste ich die Zeit ein wenig übereilen, und was sonst nach einander geschehen, in eine Begebenheit bringen.« Wie er dieses bewerkstelligte, werden wir nun, der Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Stückes Rechnung tragend, etwas ausführlicher darlegen.

Narcissus, der Sohn des Flussgottes Cephisus, muss dem Orakel zufolge sterben, sobald er sich erblickt. Als ein »edler Jäger« ist er den Weibern abhold. Drei Nymphen umwerben ihn. Von diesen wird Doriclea wahnsinnig, kommt aber wieder zu Verstand, als sie den Narciss todt findet. Cilene, die zweite, lässt sich Jupiter's Liebe eine Weile gefallen, der hier als Schäfer Pirantes umgeht, nimmt aber schliefslich, als sich die eifersüchtige Juno offenbart, einen alten Anbeter. Nur die dritte, Echo, die am stillsten und treuesten liebt, findet wie ihr Geliebter ein tragisches Ende, denn indem sie Jupiter's Abenteuer den Augen der nachsetzenden Juno zu entziehen sucht, macht diese sie in ein »Echo« verstummen — und wie Narcissus' Untergang einer Blume, giebt der ihrige dem Wiederhalle von Wald und Felsen einen Namen. Wer sich unter den damaligen Operntexten umsieht, muss bald gewahr werden, dass unser Narciss nicht zu den gewöhnlichen, auf der breiten Heerstrafse der Opernpraxis gelegenen Gegenständen gehört. Sein Vorzug ist zunächst, dass er sich von dem Gemeinüblichen absondert und weder in den Lauf des gewöhnlichen Lebens noch in die heraus geputzte leere Schäferei aufgeht. Die hier Auftretenden sind idealischer als Menschen und natürlicher als Schäfer, obwohl ihrer Haltung nach beides. Aber hierin liegt auch zugleich eine gewisse Gefahr der Abirrung und Schwäche. Gehen wir indess zuerst auf das Stück näher ein.

Anfang: »Der Schauplatz ist ein Wald. Narcissus liegt unter einem Baum und schläfet; neben ihm lieget sein Wurfpfeil und Bogen; ohnferne von ihm ist sein Hund angebunden. Echo, Cilene, Doriclea, jeder absonderlich von der Seite stehende.«

Aria. [d. i. Terzett].

Echo, Cilene u. Dor. } à 3. Föbus bricht nicht eh' herein,
Bis Narcissus öffnen wird seiner schönen Augen Schein.

14*

Cilene. An dem blauen Himmelsbogen
Ist die Nacht bereits verflogen;
Dor. Die erwachte Morgenröth
Wartet, bis die Sonn' aufgeht;
Echo. Doch die Sonn' und mein Vergnügen
Wollen noch im Schlafe liegen,
Dieses in dem Schoofs der Blumen, jene in der Wellen Schrein.

Echo, Cil. u. Dor. à 3. Föbus bricht nicht eh' herein,
Bis Narcissus öffnen wird seiner schönen Augen Schein.

Sie gestehen seufzend, dass sie seinen Spuren folgen wie er denen des Wildes, suchen einander vergeblich die Leidenschaft auszureden, verständigen sich friedlich und verstecken dem Narciss das Jagdgeräth. Hörnerschall erweckt ihn:

Narcissus. Was hör ich? Welch ein Schall dringt mir zu Ohren
Und wecket mich aus tiefem Schlummer auf?
Der muntern Jäger Hauf
Hat sich bereits den kühlen Busch erkoren,
Aurora ist schon aufgegangen —
Und mich hält hier ein fauler Schlaf gefangen?

Aria.

Auf, muntere Sinnen, zum Jagen!
Es ruft
Zu Holze, zu Holze die kühlende Luft,
Das Hift erschallt
Im ganzen Wald,
Weil Morgen und Sonne schon tagen;
Auf, muntere Sinnen, zum Jagen!

Das alles ist für musikalische Composition vortrefflich ausgedrückt. Dagegen geräth der Dichter in der folgenden Unterredung zwischen Narciss und seinen drei Anbeterinnen, wie überhaupt in allen seinen Gesprächen und Erzählungen, allzusehr in die Breite und in unmusikalische Redewendungen. Als die Jagdgenossen dem Narciss die gesuchten Waffen bringen, drückt er seinen Dank in nachstehender Umständlichkeit aus:

Ihr Freunde, habet Dank, dass ihr mit treuem Sinn
Mir mein Verlornes wiederum erstattet.
Weil ich mich gestern spät mit Jagen abgemattet,
Und unter diesem Baum entschlafen bin,
Ward mir inzwischen ganz verholen
Was ich am meisten lieb', hinweg gestohlen.
Doch ihr ersetzt mir den Verlust.

Ihr andern, wenn ihr der Vergnügung meiner Brust
Auch etwas wünschet beizutragen,
So folget mir zum Jagen!
Chor. Zum Jagen! zum Jagen!

Die Worte des Narciss würden in einem nach französischem Muster zugeschnittenen Drama recht wohl am Orte sein, bringen aber als Recitativ eine unnöthige Dehnung hervor, denn was sie erzählen, will in einem Singspiele niemand hören. Diese häufige Verwechslung von Rede- und Gesangspiel war Bressand's gröfster Fehler. Man sollte denken, die ihm in grofser Menge zugehenden italienischen Texte und der tägliche Verkehr mit der Singbühne hätten ihn zu einem gedrungeneren, leichteren Ausdrucke und zu musikalischeren Versmaafsen führen müssen, wie es bei seinem Genossen Postel in Hamburg der Fall war; aber er hatte sich zu einseitig nach dem recitirenden Drama der Franzosen gebildet und nahm dieses in seinen Singspielen auch da zum Muster, wo es für musikalische Poesie am wenigsten vorbildlich sein kann, im Dialog und im Versbau. — Die Jagd geht vor sich; die Liebhaber der Celinde und Doriclea (Echo hat keinen) nahen sich ihren Schönen, werden abgewiesen und ergiefsen ihre Gefühle. Als endlich auch diese davon gegangen sind, zieht Rullo, »ein lustiger Schäferknecht«, seine Moral aus der Geschichte:

Aria.

Das Lieben und das Jagen
Hält beides gleichen Brauch:
Ein Jäger muss sehr früh aufstehn
Und auf sein Wildprett lauren gehn;
Ein Buhler thut es auch,
Der lange vor der Morgenröth
Vor seiner Liebsten Thüre steht,
Und passet noch vor Tagen
Oft nur auf leeren Rauch.
Das Lieben und das Jagen
Führt beides gleichen Brauch.

2. Ein Buhler pflegt zu fangen
Nachdem er's glücklich trifft;
Das Wildprett ist der Liebsten Huld,
Der Spürhund ist die Ungeduld,
Die Hoffnung bläft das Hifft,
Das Garn ist die Gelegenheit,
Der Jägerspiefs die Freundlichkeit,
Damit muss er sich wagen

Durch Büsche, Dorn und Strauch.
Das Lieben und das Jagen
Hält beides gleichen Brauch. (I, 7.)

Jetzt verwandelt sich die Scene in einen zierlichen Garten mit Wasserfällen u. dgl., und ein neuer Schäfer tritt auf den Plan, nämlich Jupiter unter dem Namen Pirantes, den es zu der Cilene hinzieht, — und es ist nicht zu sagen wie sehr der Poet durch Einführung eines liederlichen Jupiter und einer ihm nachsetzenden eifersüchtigen Juno seinem Stücke geschadet hat. Man fällt aus aller besseren Stimmung, wenn man den Jupiter hier in einer Arie ausführen hört

Die Verändrung in dem Lieben
Ist des Lebens beste Freud'.
Immerzu bei Einer bleiben,
Kann die Zeit
Schlecht vertreiben;
Wen kein Ekel soll betrüben,
Hasse die Beständigkeit.
Die Verändrung in dem Lieben
Ist des Lebens beste Freud'. (I, 10.)

Weder er, wie man sieht, noch die in der Gestalt der von ihm verlassenen Asteria hier auftretende Juno hat eine Spur höheren Wesens bewahrt. Hätte Bressand ein sicheres Gefühl gehabt für den Werth und Charakter seiner Personen, so würde er den galanten Göttervater nicht so niedrig angelegt, ihn überhaupt nicht weit schlechter gemacht haben als nöthig war, und damit wäre seinem Spiele die Sittlichkeit gewahrt worden. Dass Jupiter's Liebschaften hier nicht nur das gute Gewissen verletzen, sondern auch für den Fortgang der eigentlichen Begebenheiten störend sind, ist namentlich im letzten Akte ersichtlich.

Als Narcissus in einer wilden Einöde des Waldes sich dem Flusse Cephisus naht, erscheint ihm sein Vater, der Flussgott gleiches Namens, erinnert ihn an das Orakel des Tiresias, und mahnt mit dem »Chor der Flussgötter« im Verein, da wieder zu lieben wo er geliebt werde, denn

Wie ein Sommer ohne Sonne
Wie ein Tag ohn' Glanz und Licht,
So ist alles ohne Wonne,
Wo es an der Lieb' gebricht. (I, 13.)

Alles vergebens. Auch Cilene wird abermals abgewiesen:

Narc. Cilene, stell' solch schimpflichs Klagen ein;
Und wenn du ferner werth willst sein

Der Freundschaft, die ich sonst zu dir getragen
Nur darum meist, weil du allein
Vor andern Nymphen stets gefolget bist dem Jagen,
Musst du dich dieser Fantaseyn
Entschlagen,
Und mir von schnöder Liebespein
Kein einzigs Wort mehr sagen. (I, 15.)

Sie verspricht es, aber unter der Bedingung, dass er nie eine andere lieben und sie ihn beim Jagen jederzeit begleiten dürfe — was er zusagt:

Nein, werthste Nymphe, glaube mir,
Dass ich kein' andre nie so hoch will schätzen,
Als dich, der Wälder Kron' und Pracht;
Ich will all mein Ergetzen
Mit dir zu theilen sein bedacht;
Und hältst du nur, was du mir hast versprochen,
Bleibt dir mein Wort auch unzerbrochen,
Und die Versicherung ist schon gemacht,
Dass du an meiner Seiten
Durch Wald und Feld mich immer sollst begleiten. (I, 16.)

Folgt ein Duett. Doriclea, welche diese Worte heimlich vernimmt, hält sie für Liebesbetheuerungen, bleibt bestürzt, im Innersten zerschmettert stehen, und nachdem die beiden Jagdgesellen abgetreten sind, bricht sie verwirrten Sinnes in schmerzlichste Klagen aus:

Dor. *Nein, werthste Nymphe, glaube mir,*
Dass ich kein' andre nie so hoch will schätzen,
Als dich, der Wälder Kron' und Pracht.
Unseelige! ach! was erfuhr ich hier?
Ich will all mein Ergetzen
Mit dir zu theilen sein bedacht.
O Himmel! O ihr Sternen ihr!
Mein Geist verschwindt, mein Herz verschmacht.
Ach! falsche Hoffnung, gute Nacht!
Echo (tritt auf). In welch bestürztem Stand steht Doriclea hier?
Dor. *Nein, werthste Nymphe, glaube mir,*
Dass ich kein' andre nie so hoch will schätzen,
Als dich, der Wälder Kron' und Pracht.
Echo. Was soll diss sein?
Dor. *Ich will all mein Ergetzen*
Mit dir zu theilen sein bedacht.
Echo. Für eine Nebenbuhlerin
Seind diss zu grofse Gütigkeiten.
Dor. *Und die Versicherung ist schon gemacht,*
Dass du an meiner Seiten
Durch Wald und Feld mich immer sollst begleiten.

Echo. Es scheint, als ob sie raſ', aus ihrem Angesicht.
Dor. Ich bin Narcissus ja, du bist Cilene,
Ich bin dein Liebster, du bist meine Schöne,
Du weisst nicht, wie verliebt Narcissus spricht.
Echo. Mein Argwohn triegt mich nicht.
Dor. (umfängt die Echo u. singt [aus dem vorigen Duett].) *O wertheste Stunden!*
Echo. Wie hart hält mich ihr Arm umwunden!
Dor. *O fröhlicher Stand!*
Echo. Ich muss mich nur entreissen diesem Band.
(Echo reisst sich los.)
Dor. Was soll diss sein? treibst du nur dein Gehöhne?
Undankbare, kaltsinnige Cilene!
Echo. O Himmel! wie verstellt sie sich im Augenblick?
Dor. Verdammte Lieb! verfluchtes Glück!
(Dor. läuft rasend davon.)
Echo. Ihr Sinn ist ganz verwirrt, und wie ich spühr,
Will ihr Verstand in Aberwitz vergehen.
O Himmel! hat sie wohl vielleicht gesehen,
Dass sich Narcissus hier
Zu lieben hat erwählt Cilenen Zier?
So ist mein Leben hin, wie ihrer[m] Witz geschehen.

Aria.

Amor, dieses ist dein Lohn.
Wenn dir folgt ein schwacher Sinn,
Trägt er endlich zum Gewinn
Wahnwitz oder Tod davon.
Amor, dieses ist dein Lohn. (I, 17.)

Man muss gestehen, dass diese Entstehung des Wahnwitzes sich hören lässt. In neuer Wendung zeigt derselbe sich zu Anfang des *zweiten Aktes.* Hier tritt Doriclea auf als Jägerin, die den Amor, den Peiniger, fangen will; sie »kömmt ganz sachte heraus geschlichen, trägt ein Jägergarn und Spiefs«.

Dor. Sacht, sacht! st! st! dass ihr mir nicht mein Wild verjagt!
Ich will allhier den Amor fangen.
Doch rath' ich euch, dass ihr's nicht wieder sagt,
Denn sollt' er merken mein Verlangen,
So käm' er mir nicht in mein Garn gegangen.
Ich habe manchen Zug umsonst gewagt;
Krieg' ich ihn aber einst zu fassen,
So will ich ihn sobald nicht wieder lassen. (II, 1.)

Sie stellt das Netz auf, singt noch mehreres, tutet auf der Hand nach den Jagdhunden und legt sich erwartend auf die Erde. Der lustige Rullo hört das Rufen, will doch sehen was es giebt, sie zieht das Garn zu, und — da sitzt er!

Dor. Nun hab' ich dich, nun hast du ausgeschossen.
Rullo. Au weh! was soll diss sein?
Dor. Das soll mein Jägerspiefs dir bald erweisen.
Rullo. Ach! lass mir von dem Leib das Eisen,
Ich bin kein Bär und auch kein wildes Schwein,
Ich bin kein Hirsch, sonst hätt' ich Hörner,
Ich bin kein Igel nicht, sonst stächen dich die Dörner.
Dor. Ich weiss wohl wer du bist.
Rullo. Ach! so gib mir Bericht.
Dor. Du bist Cupido nur, der kleine Bösewicht.
Rullo. Ob ich ein Bösewicht soll sein,
Lass ich an seinen Ort gestellet,
Weil es dir so gefället;
Doch lass mich erst nur aus dem Garne gehen,
So sollst du sehen,
Dass ich doch eben nicht bin allzu klein.
Dor. Hier hilft kein Scherzen,
Du falscher Gott, du blinder Schütz,
Du Brunnquell der verliebten Hitz,
Du Schwindsucht der Vernunft, du Pest der Herzen,
Ich will an dir nun rächen meine Schmerzen.
Rullo. Ach! ich will alles gerne sein,
Was du mir auch für Scheltwort' hast gegeben,
Lass mich nur bei dem Leben.
Dor. Das Urtheil steht bei mir allein:
Erst gib mir deine Waffen.
Rullo. Fürwahr, mein liebes Kind,
Mit Waffen hab' ich nichts zu schaffen;
Ich bin so grimmig nicht gesinnt.
Dor. Nein, nein, ich weiss gar wohl,
Dass du führst Köcher, Pfeil und Bogen.
Rullo. (Wer sagt mir, was ich sagen soll?)
Ja, diese Waffen hab' ich sonst zwar angezogen;
Doch als ich letzt ein wenig wandern sollt,
Und meine Mutter mir kein Geld nicht geben wollt,
Dass ich dafür, den weiten Weg zu laufen,
Mir Semmel könnte kaufen,
So hab' ich armer Zecher
Den Bogen, Pfeil und Köcher
Zum Vortheil meiner Goschen
Beim Judengott Mercur versetzet um drei Groschen.
Dor. Ha! Amor, du bist Schalkheit voll,
Doch sollst du nicht in Freiheit wieder kehren,
Du musst mir erstlich schwören.
Rullo. Sag' mir nur, was ich schwören soll.
(Ach! wär ich erst aus diesem Garn befreit.)
Dor. So sprich mir nach.
Rullo. Ich bin bereit.

Dor. Ich schwöre bei dem Styx.
Rullo. Ich schwöre bei dem Blix.
Dor. Styx! Styx! *Rullo.* Styx! Styx!
Dor. Ich schwöre dir bei meinem Pfeil und Bogen,
Rullo. Ich schwöre dir bei meinem Pfeil und Bogen,
Dor. Dass ich geschwind und fix
Rullo. Dass ich geschwind und fix
Dor. Dir den Narcissus machen will gewogen,
Rullo. Dir den Narcissus machen will gewogen,
Dor. Damit er gegen dir in Liebeshitz
Rullo. Damit er gegen dir in Liebeshitz
Dor. Verschmachte, *Rullo.* Verschmachte,
Dor. Brenne, *Rullo.* Brenne,
Dor. Glüh' *Rullo.* Glüh'
Dor. Und schwitz. *Rullo.* Und schwitz.
Dor. Nun geh heraus, doch halt was du versprochen.
(Lässt ihn aus dem Garn heraus.)
Rullo. (So ist mein Nothstall endlich durchgebrochen.)
Ich bleibe dir zu Diensten ganz verbunden;
Doch weil ich meinen Pfeil, wie du wohl weisst, verliefs,
So leih mir deinen Spiefs,
Ihn damit zu verwunden.
Dor. Nimm hin!
Rullo. (Das Sprichwort merk' ich nun,
Mit Narren muss man närrisch thun.)
Bleib hier, ich komme gleichbald wieder,
Und will dir alle meine Brüder,
Der Liebesgötter ganze Schaar,
Vor dein Gesichte führen.
(Par Compagnie lässt sichs am besten haseliren,
Sie ist entwehrt, und ich bin ohn Gefahr.)
Dor. Ja, ja, ich möchte sie wohl gerne sehen.
Rullo. Sie sollen gleich zu deinen Diensten stehen.
(Rullo gehet ab.)
Dor. Erschallt, ihr Pauken und Trompeten,
Und blaset aus der Welt,
Was diese Hand für einen Sieg erhält:
Es ist bestrickt der Stifter unsrer Nöthen,
Mein ist der Ruhm, mein ist die Lorbeerkron',
Ton, ton, ton, ton. (Thut als schlüge sie die Pauken.)

Aria.

Cupido ist gefangen,
Tra ra ra, tra ra ra!
Er blieb im Garn behangen
Und ist nicht mehr entgangen,
Victoria, victoria,
Tra ra ra, tra ra ra!
(Thut als bliese sie die Trompeten.)

Dritter Auftritt.

Rullo kommt wieder mit einer Menge toller Schäfer.

Rullo. Schau', Nymphe, wie sich hier die Liebesgötter
Dir zu gefallen stellen ein,
Und dir in gut- und bösem Wetter
Zu Diensten wollen sein;
Sie haben weg gelegt den Bogen, Pfeil und Kerzen,
Und wollen mit dir scherzen.

(Die tollen Schäfer danzen eine Entrée umb die Doriclea herum, welche sich unterweilen in ihren Danz mit einmenget.)

Ein artiger Tand, und gut verwendet. Wer sieht auch nicht, dass hier der Narr wirklich mit in das Stück verwebt ist, ja dass dieses selbst, nicht blofs die Lachlust der Zuschauer, einen Narren erfordert? — Aurindo, der Liebhaber der Doriclea, kommt hierüber zu, und als er sieht wie man mit seiner Angebeteten Kurzweil treibt, will er auf das »Lumpenpack« einhauen. Jedoch Rullo bemerkt:

Wir danken für die Ehre —
Ihr Liebesgötter, flieht, zieht in ein ander Land.

Und sie laufen davon. So stört Aurindo den Droll, worüber Doriclea zornig ausruft:

Wer bist du, Frevler, der du es darfst wagen,
Die Liebesgötter zu verjagen?
Aur. Ach! Doriclea!
Dor. Doriclea? Wie?
Was schwärmest du? Ich bin die Göttin dieser Felder,
Narcissus ist der König jener Wälder,
Das weiss jeder ohne Müh',
Und du allein
Willst mir zum Trotz unwissend sein. (II, 4.)

Sie entfernt sich unter Verwünschungen. Der heran nahende Narciss wird von Aurindo mit Vorwürfen empfangen, aber erwiedert gelassen:

Wer liebt, folgt allezeit freiwill'ger Raserei,
Und niemand ist der klug beim Lieben sei —

lehnt auch Aurindo's grofsdenkende Zumuthung, Doriclea mit Gegenliebe zu beglücken, gar entschieden ab:

Aurindo, du bemühest dich vergebens;
Soll meine Thorheit sie aus ihrer machen frei,
So bleibe sie viel eh' in ew'ger Raserei. (II, 5.)

Von hier bis zu Ende des Aktes folgt das Spiel der Liebe, List, Eifersucht und Strafe zwischen Jupiter-Pirantes, Asteria-Juno, Cilene, ihrem Geliebten Melidoro, und Echo: eine Episode, die in Bressand's Sinne nicht zu entbehren, weil nach der Anlage des Stückes

schwer zu ersetzen war. Echo hatte sich vorher (I, 18) mit Jupiter dahin verständigt, dass sie ihm die Asteria (welche aber, beiden unwissend, Juno einschloss) vom Leibe halten, er dagegen Cilene dem Narciss entziehen wolle, so dass Echo die Aussicht hegen durfte, der schöne spröde Jäger werde endlich ihr noch als Beute zufallen. Während nun Pirantes-Jupiter mit Cilene schön thut, sucht Echo die ankommende Asteria-Juno mit Erzählungen von ihren Nachforschungen abzulenken, führt dadurch aber nur einen Auftritt herbei, der ihre Strafe, nämlich ihr Verstummen als Wiederhall, und die Vereinigung der Cilene mit ihrem treuen Schäfer Melidoro zur Folge hat. — Den Jupiter lässt der Poet auch hier seine niedrigen, unschicklichen Reden fortsetzen; fast sollte man meinen, als habe er, unfähig den Gott über die Schäfer zu erheben, sich nun vielmehr bemüht, ihn dem Narren Rullo möglichst ähnlich zu machen. Aber die Aehnlichkeit ist hier Entwürdigung. Als Jupiter's Liebelei an den Tag kommt, getröstet er sich seiner Schande, indem er singt und sagt:

Dass Jupiter niemals beständig bleibt im Lieben,
Ist ohne dem der ganzen Welt bekannt.

Aria.

1. Die schnellen Himmel drehen
   Sich stets in ihrem Kreis,
Gestirn und Sonne stehen
   Niemals auf gleiche Weis',
Des Monden silber Angesichte
Gönnt steten Wechsel seinem Lichte:
   Wie soll denn meine Lieb allein
   Beständig sein?

Herrliche Reime für ein Puppentheater! Der Poet orgelt diese Vergleiche noch in einer weiteren Strophe ab. Ein wahrer Dichter hätte mindestens gewusst, dass dergleichen in Jupiter's Munde unmöglich ist und dass niemals das Walten eines gerechten Schicksals dargestellt werden kann, wenn die höchsten Götter sich frivol gebehrden. Die harte Strafe der Echo ist an sich gerecht, denn wie die Umwerbung des Narciss etwas Unweibliches, Freches ist und Echo von den dreien hierin am weitesten geht, verschlagen und ihrer Sinne mächtig bis zu Ende dabei beharrt, so konnte auch für sie nur ein tragischer Ausgang der einzig gerechte sein. Aber angesichts der Frivolität Jupiter's erscheint eine solche Begründung völlig lächerlich, und alles löst sich in tragische Spielerei auf. Um den Charakter

zu wahren, das Gewissen nicht zu verletzen, dazu gehörten Gewissen und Charakter; aber Bressand's Stärke lag in der Intrigue und in der Herbeiführung rührender Scenen.

Dritter Akt. Narcissus bewahrt auch bei aller ferneren Verlockung zur Liebe seine Kälte; selbst Asteria-Juno, die ihm Cilene empfiehlt, richtet nichts aus. Als sie ihn verlassen, findet er sich plötzlich im Walde allein. Er ruft nach seinen Jägern und veranlasst dadurch, einsam im Walde, eine unfreiwillige Unterhaltung mit der Echo, die etwas Schauerliches hat. Hierauf folgt eine vortreffliche Scene der wahnsinnigen Doriclea zuerst mit Echo, dann mit Rullo, welche sehr musikalisch angelegt ist, besonders durch die schnellen Sprünge aus éinem Gemüthszustande in den andern und durch den fünfmal vorkommenden Refrain der Doriclea

Ha, ha, wie muss ich doch lachen
Ob allen den Sachen,
Die Amor, der stroherne Held,
Richt't an in der Welt.

Die Schlussabsätze ihrer Klagelaute werden von der Echo wiederholt; als Doriclea dies endlich bemerkt, ruft sie:

Wer bist du, arme Turteltaube,
Die du in diesen Felsen girrst
Und ohne deinen Gatten irrst?
Dein Täuber ist ein Schalk, er nährt sich von dem Raube;
Und du, verlassnes Täubelein,
Musst unterdessen ganz allein
Betrübet sein.

Echo. Betrübet sein.

Dor. Gib acht, dass dich der räuberische
Cupido nicht zur Beut' erwische,
Wenn deine Freiheit er nicht schon gefäll't.

Echo. Schon gefäll't.

Aria.

Dor. Ha, ha, wie muss ich doch lachen (ıc. III, 6).

Von der 9. Scene an beschäftigt sich die Handlung fast ausschliefslich mit dem Schicksal des Narciss. Den betreffenden Text theilen wir im Zusammenhange mit, bemerken aber vorweg zweierlei als theils störend theils unrichtig. Störend ist im 14. Auftritt die Offenbarung der Asteria als Juno und ihre Aussöhnung mit Jupiter, der stete Treue gelobt, was doch jeder dem Voraufgegangenen zufolge für eine Farce halten muss; die Erkennung selbst aber hätte füglich schon in den Anfang des 3. Aktes verlegt werden können. Und

durchaus unrichtig nennen wir es, dass Narciss angeblich seine Täuschung erkennt. Cilene ruft ihm zu: Verblendeter, es ist ja dein eigen Bild! und er erwiedert: ja, ich erkenne den Irrthum womit mich die Liebe blendet. Verstand er Cilenens Zuruf, erkannte er den Irrthum, so war er nothwendig geheilt, gerettet; sein Untergang beruht lediglich darauf, dass die Sehnsucht nach seinem eignen Bilde wie ein Wahnsinn aller vernünftigen Vorstellung unzugänglich bleibt. Durch beides hat der Poet den Schlussscenen wieder ganz unnöthig geschadet. — Narcissus, im Walde befindlich, naht sich einem Brunnen, um sich durch einen Trunk zu erquicken. Er neigt sich dem Wasser zu —

> Jedoch was seh' ich hier? Ihr Götter! welch ein Bild?
> Welch schönes Angesicht, das mich entzücket?
> Was ist es für ein Gott, der mich bestricket?
> Ist's möglich, dass mir Glut aus diesen Wassern quillt?
> Welch güldner Haare Prangen!
> Welch Hals, und welche Stirn von Schnee!
> Welch Purpurmund, und welche Rosenwangen!
> O Schönheit die ich seh'!
> Mein Herze glüht von seligem Verlangen,
> Ich lieb', ich brenn', o Himmel! ich vergeh'.

Aria.

Schönstes Bild, ich muss dich lieben (ic. III, 9).

Er will das Bild küssen, aber da trübt sich das Wasser. Cilene kommt darüber zu, sieht sein Beginnen, ruft die Freunde. Unterdess hascht er beständig nach dem Bilde. Die ganze Schaar kommt herbei, durch Sang und Tanz sucht man ihn von seinem Wahnbilde abzuziehen — alles mit jenem Aufwand von Worten, den Bressand bedurfte, um seine Gedanken kundzugeben, der aber nirgends hinderlicher ist, als in einem Singspiele. Narcissus wendet sich immer wieder ab, wie sehr sie ihn auch umschmeicheln mögen:

> Umsonst sucht ihr mich abzuhalten
> Von dem geliebten Angesicht —
> Ich weiche nicht
> Von diesem Ort, bis dass ich muss erkalten. (III, 11.)

(Hier sagt Cilene: es ist ja dein eigen Bild — was er zugiebt und obendrein sich dabei der Weissagung des Tiresias erinnert!)

Aria.

Komm, o Tod
Zu beschliefsen meine Noth!
Weil der Himmel mir abspricht,
Dass ich nicht
Was ich liebe kann geniefsen,
Hass' ich selbst das Tages-Licht.
Komm, o Tod,
Zu beschliefsen meine Noth!

Ja, ja, ich spüre schon, dass meine Kräfte schwinden,
Bald werd' ich in dem Sterben finden
Das End' von meinem Ungemach. *Echo:* ach!
Wer seufzt mir nach? *Echo:* ach!
Ach! es ist Echo, die mich hat umsonst geliebet. *Echo:* geliebet.
Und die sich itzt mit mir zugleich betrübet. *Echo:* betrübet.
Der Himmel übt an mir nun seine Rach'. *Echo:* ach!
Und er vergilt mir itzt die ihr erwies'ne Schmach. *Echo:* ach!
Ach! unglücksel'ge Lieb', ich sterb', ach! ach! *Echo:* ach! ach!
(Narcissus leget sich bei dem Brunnen nieder und erstirbet.)

Vierzehnter Auftritt.

Doriclea, hernach Aurindo.

Aria.

Dor. Narcissus, wo bist du, Narcissus, mein Licht?
Ich suche und finde dich nicht.
Ihr Wälder und Felder, ach! gebt mir Bericht.
Narcissus, wo bist du, Narcissus, mein Licht?

Es seind doch lauter Possen;
Cupido hat nun ausgeschossen,
Weil meine Hand ihm seinen Bogen bricht.

Narcissus, wo bist du, Narcissus, mein Licht?
(Sie siehet den Narcissus todt liegen.)

Jedoch, o Himmel! was erseh' ich hier?
Ist's nicht Narcissus? ist's nicht meines Liebsten Zier?
Ach! ja, er ist erblichen,
Und von mir ist fast Geist und Seel' entwichen.
(Bleibet eine zeitlang ganz bestürzet stehen, und kömmt Aurindo.)

Aur. (Ihr Augen, was bekommet ihr zu sehen?)
Dor. Ihr Götter! wie ist mir geschehen?
Es scheint ein neuer Glanz
In meinen Sinnen aufzugehen,
Der Nebel meines Geists verschwindet ganz.
O Himmel, worzu war ich doch gekommen!
Die Liebe hatte mir Verstand und Witz benommen,
Und dessen Tod, der mich verliebt gemacht,
Hat die Vernunft mir wiederbracht.

Aur. (Die Hoffnung meines Glücks ist wiedrum aufgewacht.)

[Die Uebrigen kommen dazu.]

Cilene. O Himmel! welcher Blick!
Melidoro. Narcissus liegt erblasst.
Chor. O Ungelück!

(Hier offenbart sich Asteria als Juno und es erfolgt ihre Aussöhnung mit Jupiter.)

Cilene. Lasst uns beklagen
Des schönesten Narcissus Tod —
Doriclea. Und unsre Noth
Der ganzen Welt ansagen,
Cil. u. Dor. } Lasst uns beklagen
Des schönesten Narcissus Tod.
Jupiter. Beseufzt nicht ferner sein Geschicke,
Weil sein Gedächtniss soll verewigt sein.
Sein Leib verwandle sich in einer Blume Schein,
Aus welcher seine Zier hervor noch blicke,
Und diesen ganzen Platz soll gleiche Zier umfassen
Und seiner Schönheitspracht Gedächtniss blühen lassen.

(Des Narcissus Leib verschwindet und entstehet an dessen Statt eine Narcissen-Blume: in selbigem Augenblick siehet man das ganze Theatrum von dergleichen Blumen ausgezieret.)

Melidoro zu Cilene. Narcissus blüht in neuem Glückes Stande,
Mein Herz nur seufzet noch in seinem alten Bande
Und siehet keinen Trost in seiner Sclaverei.
Cilene. Nein, Melidoro, deine Treu
Verdient belohnt zu sein —
Mein Herz ist dein.
Melidoro. O süfses Wort, erwünschter Freudenschein!
Aurindo. Und ich, mein angenehmstes Leben,
Was soll ich hoffen?
Doriclea. Weil du mir
Beständig bist geblieben für und für,
Kann deiner Lieb' ich nicht mehr widerstreben.
Aurindo. Ihr schönsten Lippen, ihr wollt mir das Leben geben.

Aria.

Chor. Wer nur mit festem Herzen
Das wankelbare Scherzen
Des leichten Glücks besiegt,
Wird nach Verdruss und Schmerzen
Am Ende doch vergnügt.
Widerschall. Vergnügt.
Melidoro. Was soll dis sein?
Juno. Die Echo, nachdem sie die freie Sprach' verloren,
Hat einen Felsen sich zum Aufenthalt erkoren,
Allwo sie ihre Pein,
Die ihr Narcissus bracht, beseufzte ganz allein,
Bis ihre Kümmernüss sie endlich so verzehret,

Dass sich ihr Leib in Felsen selbst verkehret,
Und ihre Stimm' in eine leere Luft,
Die aus der hohlen Gruft
Was sie zuvor gehöret wiederruft.

Celinde. So blüht Narcissus' Zier, so wird das Angedenken
Der Echo stets gehöret in der Welt.

Aurindo. Nach Quälen und nach Kränken
Ist ihr Geschick vom Himmel fest gestellt.

[1.]

Cilene.	Edle Blume, blühe, blühe!
Widerschall von 1 Stimme.	Blühe, blühe!
Cil. u. Dor.	Dass dein Glanz sich stets erhöh';
Widerschall von 2 Stimmen.	Stets erhöh';
Aurindo.	Dass dich keinmal nicht beziehe
Widerschall.	Nicht beziehe
Mel. u. Aur.	Sturm noch Hagel, Frost noch Schnee.
Widerschall.	Frost noch Schnee.
Chor.	Deines reinen Silbers Schein Müsse stets gepriesen sein!
Widerschall des ganzen Chores.	Gepriesen sein!

(Wird ein Echo von Instrumenten gehöret.)

[2.]

Doriclea.	Schall, o Echo, in den Lüften,
Widerschall.	In den Lüften,
Dor. u. Mel.	Dass die Gegend widerschallt;
Widerschall.	Widerschallt;
Aurindo.	Ruf' nur immer aus den Grüften,
Widerschall.	Aus den Grüften,
Aur. u. Cil.	Dass es tönet, dass es hallt.
Widerschall.	Dass es hallt.
Chor.	Dein Verdruss hat sich gewendt, Und dein Leid ist nun zum End.
Widerschall.	Ist nun zum End.

Das ist nun anscheinend ein *tragischer* Ausgang, entgegen der allgemein üblichen Opernpraxis, das Stück freudig, nämlich mit unerwarteter Rettung der dabei betheiligten Menschenleben zu beschliefsen. Wer von dem Gemeinüblichen abweicht, sichert sich damit schon eine gewisse Eigenthümlichkeit, ist aber auch verpflichtet, seine Berechtigung dazu durch das Werk selber kund zu thun. In dieser Hinsicht vermag Bressand für seine Tragik nur anzuführen, dass ein solches Ende bei Echo und Narciss der Fabel gemäfs und ungleich rührender sei als ein freudiges; aber durch seine Behandlung hat er solches nicht weiter gerechtfertigt, diese würde folge-

richtig vielmehr auf ein gewöhnliches Opernende hinsteuern, denn nach ihrer Aussöhnung mit Jupiter müsste Juno der Echo den Sprachbann wieder abnehmen, Narciss müsste nach der Erkenntniss seiner Täuschung wieder zu Sinnen kommen — und dann wäre die Hochzeit Beider, im Verein mit den andern Schäferpaaren, der allein richtige Schluss. Mit dem Tragischen muss man es hier also nicht allzu genau nehmen. Vornämlich den Charakter zu berücksichtigen und unter Zugrundelegung desselben seine Stücke aufzubauen, war nun eben Bressand's Sache nicht; er hielt sich an die Fabel, an geschickte Verwicklungen und unerwartete Lösungen, und befand sich wohl dabei, denn so konnte den Wünschen des durchlauchtigsten Mundes, dem zu widersprechen Unsinnigkeit gewesen wäre (S. 207), immer Genüge geschehen. Die Schicksale der drei Nymphen sind verschieden genug, aber ihr Charakter ist gleich, oder vielmehr, ihr Charakter ist überhaupt nur der dass sie »Nymphen« sind, Halbwesen die von Göttern und Schäfern geliebt werden und schliefslich dém Ende zusteuern, welches in den mythologischen Sagenbüchern vorgeschrieben ist. Die Wahnsinnsscenen der Doriclea gehören entschieden zu den besten Theilen des Stückes, aber niemand vermag einen andern Grund anzugeben, warum eben Doriclea von einem solchen Geschicke betroffen wurde, als diesen, dass zufällig sie, und nicht etwa Echo, die Worte des Narciss vernahm. Ganz dasselbe gilt von dem Verstummen der Echo, auch dieses hängt vom Zufall, nicht vom Charakter ab und würde unter denselben Umständen nothwendig jede ihrer Mitbewerberinnen getroffen haben. Aus den drei Nymphen drei wirkliche, entsprechend gegensätzlich gehaltene Charaktere zu gestalten, wäre nun auch das einzige Mittel gewesen, mit Schäfern und Halbgöttern auszureichen und Jupiter und Juno entbehrlich zu machen. Aber ein derartiger Versuch würde unserm Dichter schliefslich nur die Ueberzeugung verschafft haben, dass der vorliegende Gegenstand nach rein dramatischen Gesetzen nicht durchführbar ist. Das Ende des Narciss ist mehr geistig und sinnbildlich als dramatisch wahr; wer ihn auf die Bühne bringt, muss daher den Zuschauern diese Erkenntniss möglichst verhüllen, und so hätte Bressand seinen Vorgänger Fiedler immerhin darin nachahmen können, dass Narciss schnell erbleicht; je schneller er dahin sinkt, je weniger die Umstehenden dazu kommen, Versuche zu seiner Heilung anzustellen, desto besser, desto sicherer wird die hier

nothwendige Täuschung erhalten. Im Uebrigen war dieser Stoff den Neigungen und Fähigkeiten Bressand's völlig entsprechend, aus welchem er daher sein bestes Werk bildete. Die Handlung ist durchweg belebt und die Sprache im Ganzen weit musikalischer als in seinen übrigen Stücken.

Eine Auflage des Textbuches aus den folgenden Jahren ist nicht mehr der Königsmark, sondern »Hrn. Friederichen, Herzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, Landgrafen in Thüringen unterthänigst zugeschrieben von F. C. Bressand«. (Braunschw., Caspar Gruber's sel. nachgel. Wittwe. o. J.) Die Widmung wechselte hier mit den Gästen; die an Aurora von Königsmark steht auf dem frühesten erhaltenen Textbuche, welches aber nach der Art der Dedication, dem Titel und sonstigen Anzeichen nicht das erste gewesen sein kann. In erster Auflage wurde die Oper ohne Zweifel dem Herzoge d. i. demjenigen zugeschrieben, der den Gegenstand angegeben hatte; ein Exemplar hiervon scheint nicht erhalten zu sein, und damit fehlt auch der Name des Componisten, der in Braunschweig nur in den Textbüchern erster Auflage zu stehen pflegt. Weil aber das Stück schon in demselben Jahre 1693 in Hamburg mit der Musik des dortigen Organisten *Georg Bronner* zur Aufführung kam, dürfen wir für gewiss annehmen, dass derselbe es ursprünglich für Braunschweig componirte. »Gut gerathen«, sagt Mattheson im Musikal. Patrioten S. 181, bemerkt aber irrthümlich »die Poesie ist vom Hrn. Postel«. An einem andern Orte urtheilt er von Bronner, was wir auch für Bressand können gelten lassen —: »dieser gute Mann hatte, nach seiner Art, obgleich eben keine Vollkommenheit, doch nicht selten solche Einfälle, die sich gar wol hören liefsen, und keinesweges zu verwerfen waren, wie die zu der Zeit berühmte und beliebte von ihm verfertigte Opern: Narcissus und Procris, unter andern, sattsam bewiesen haben«. Musikal. Patriot S. 144. Procris s. unter Nr. 61.

55. *Porus*. Singespiel von F. C. Bressand. 1693. (Braunschw., Gruber.) 5 Akte. »Die Music zu dieser Opera ist componiret von Mons. Cousser, Fürstl. Ober-Capellmeister zu Wolfenbüttel«. Dem Herzoge und der Herzogin von Schleswig-Holstein gewidmet.

Als das Stück im nächsten Jahre unter Cousser's Direction in Hamburg aufgeführt wurde, unterzog Postel es einer Bearbeitung, welche ebenso für den Unterschied der beiden Bühnen wie für die

Art der beiden Operndichter lehrreich ist. Postel setzte ein kurzes merkwürdiges Vorwort hinzu. »Günstiger Leser. Es wird dir allhier ein Schauspiel vorgestellet, welches schon vor diesem auf dem hochfürstl. Braunschw. Schauplatz gesehen worden, es ist dasselbe in etwas verändert, welches doch in der Meinung durchaus nicht geschehen, dass man anderer Leute Arbeit corrigiren wollte, sondern umb dieser Ursachen willen, die man dir zum Vorbericht hiermit ertheilet. Nemlich: Erstlich war in dem Stück keine lustige Person, die aber nach dem Genio unserer hiesigen Zuschauer ein nothwendiges Stück ist, hat man also diese Parthei müssen hinzu thun; und weil vors Andere das Stück ohnedem sehr lang, welches man allhier nicht gern hat, hat man eine und andere Sachen, die dem Wesen des Stückes nichtes nahmen, theils ausgelassen theils zusammen gezogen, welches auch Drittens die Ursach ist, dass man an vielen Orten, zwar nicht allenthalben, weil solches nicht füglich geschehen können, die langen Verse in kurze verändert hat. Viertens wird der Leser einige Zusätze in der Parthei der Zarinen antreffen, davon man aber eine Entschuldigung zu machen nicht nöthig zu sein erachtet, weil solches in der Anhör- und Anschauung sich selbst erklären wird. Mit kurzen: alle Veränderung die in diesem Stück nach seiner ersten Composition gemachet, ist es zu verkürzen und etwas lustiger zu machen geschehen, und soll deswegen zu einer generalen Entschuldigung dienen, dass man nichtes gethan, jemand dadurch zu choquiren, sondern die Freiheit, die man sich an diesem Stück genommen, gönnet man einem jedweden wieder sich an den hiesigen Opern zu gebrauchen. Fahr wohl.« (Es geht doch nichts über die Freiheit!) Gediegene Stücke würden bei der Hamburger Kurz- und Lustigmachung zwar Gefahr laufen, aber den langen Hofopern geschah damit nur ihr Recht. Viele Aenderungen im Recitativ kann Postel nur auf ausdrücklichen Wunsch des Componisten vorgenommen haben, der, wie wir oben hörten, eben kein Bewunderer der Bressand'schen Alexandriner war. Zarina, die Gemahlin des indischen Königs Porus, weilt nebst ihren Töchtern als Gefangene bei Alexander. Porus glaubt sie dem Sieger geneigt: hieran spinnt sich die Geschichte fort — Postel wusste also was er that, als er diese von Bressand vernachlässigte Partie weiter ausführte. Dass seine komischen Zusätze mindestens unschädlich und seine sonstigen Aenderungen überall Verbesserungen sind, lehrt die Vergleichung deutlich

genug, doch nur dann, wenn man sich die Anforderungen einer *musikalischen* Dichtung klar gemacht hat. Alexandriner wie »Ich komm', o Königin, um dir zu deuten an« änderte Postel in »Ich komm', o Königin, zu deuten an«, u. s. w. Mit diesen Worten redet Alexander die Zarina an und drückt ihr sein Erstaunen aus, dass Porus ein so geringes Lösegeld für sie geboten, hinzufügend, er in seiner Stelle würde alles für sie hinzugeben bereit sein — worauf ihn Bressand in einer Arie weiter singen lässt:

In des Unglücks scharfen Proben
Wird getreue Lieb' erkannt.
Wer sich will beständig loben,
Muss auch bei des Himmels Toben
Niemals werden umgewandt.
In des Unglücks ꝛc. (II, 5.)

Dieses strich Postel und schrieb dafür:

Liebe wird im Unglücks-Rachen
Wie im Ofen Gold bewährt;
Sie weiss sich zum Fels zu machen,
Den noch nie des Himmels Krachen
Hat mit seinem Keil versehrt.
Liebe wird ꝛc.

Hier möchte mancher zweifelhaft sein, ob er nicht die ungelenken Worte Bressand's ihrer Einfachheit wegen dem Postel'schen Knittern und Knattern vorziehen soll, und doch ist nichts gewisser, als dass Cousser sich statt der matten Worte einen Text erbat, der es ihm gestattete, mit seiner Musik in der Stimmung zu bleiben. Dazu eignet sich Postel's Schwulst vortrefflich, er giebt dem Vorgesagten erst den rechten Nachdruck; die Musik kann volle Segel aufsetzen und kümmert sich, ist ihr nur dies ermöglicht, gar wenig um sprachlichen Schwulst oder Halbunsinn. Stärke und Frische des Ausdrucks ist einem Tonsetzer mehr werth, als alle Zierlichkeit. Seines ächt musikalischen Grundzuges wegen ist Postel durchweg so kenntlich, dass ich seinen Antheil an Porus, bevor mir noch Bressand's Text zur Vergleichung vorlag, schon nach dem Hamburger Textbuche zu bestimmen vermochte. Die folgenden Worte der Zarina z. B., welche den 5. Akt eröffnen, gehören ihm allein und sind ächt Postelisch.

Zarina, allein.

Wo ist mein Licht, das mich lebendig macht?
Ach, ach, in tunkler Ferne!
Wo sind die holden Augensterne?
Vor mich in finstrer Nacht.

Wie soll mein Geist denn was er wünscht empfangen?
Durch Seufzen und Verlangen.

Aria. Schwebet auf der Seufzer Flügel,
Wünsche meiner Seelen!
Suchet meinen Schatz zu grüſsen
Und zu küssen.
Weil des Unglücks fester Zügel
Mir es lässet fehlen.
Schwebet auf der Seufzer Flügel,
Wünsche meiner Seelen!

Der eingeflickte Narr Planes macht sich hin und wieder auch in den Hauptactionen zu thun, agirt aber seine Kraftscenen als Privatmann zu Ende des 1. und des 2. Aktes; z. B. in dieser Art:

Planes, allein.

So ging's, so geht's, so wird es gehn.
Erst stellt man sich so sauertöpfisch an,
Dass man nicht anders meinen kann,
Als aller Bettel sei versehn.
So ging's, so geht's, so wird es gehn.
Hernacher lässt man allgemach
Das Amtsgesicht ein wenig nach,
Und lässt, ihr könnt mich schon verstehn,
Ein bischen erst, hernach was mehr geschehn.
So ging's, so geht's, so wird es gehn.

Aria. 1. Kein Mädgen ist von Eisen.
Der mir es nicht zu trauen will,
Versuch' es selbst, und schweige still.
So wird es sich schon weisen:
Kein Mädgen ist von Eisen.

2. Sie sind auch nicht von Steinen,
Denn alles was man sehen kann,
Das ist gemacht vor einen Mann
Von Haut, von Fleisch, von Beinen.
Kein Mädgen ist von Steinen.

(Es kommen etliche Policinellen.)

Sieh da mein übrigs Hausgesinde ꝛc. (I, 5.)

56. *Die Plejades oder das Siebengestirne,* in einem Singspiele auf dem Braunschw. Schauplatze vorgestellet im Jahr 1693 von F. C. Bressand. (Braunschw., Gruber.) 3 Akte. »Die Music zu dieser Opera ist gesetzet von Hrn. P. H. Erlebach, Hochgräfl. Schwarzburgischem Capellmeister zu Rudolstadt«. Der Text ist auch dem Grafen und der Gräfin von Schwarzburg zugeschrieben; die Gräfin war eine

Braunschw. Prinzessin, wie denn der Braunschw. Olymp damals mit der halben deutschen Götterwelt verschwägert war. Seine Feder, meint Bressand hier, sei nun eben nicht »aus des Icarus wächsernen Flügeln« entlehnt, dennoch aber schwach genug, um Nachsicht zu bedürfen. Die Behandlung anlangend, sagt er verständig: »Wo sonst der Fabel nicht allerdings nachgegangen worden, hat es die Nothwendigkeit des Schauplatzes erfordert, welche unterweilen allen andern Regeln vorzuziehen ist«. Das Stück fällt doch sehr ab, auch in sprachlicher Hinsicht, und scheint fast mit Federn aus Icarus' Flügeln geschrieben zu sein. Der Gegenstand, eine verunglückte Tripelbuhlschaft Jupiter's und die schliefsliche Verhimmelung und Verstirnung der sieben Königstöchter für nichts und wider nichts, ist auch leer und armselig genug. Doch müssen wir uns wohl hüten, unsern jetzigen Geschmack dem Maitressenzeitalter unterzuschieben; denn das Stück kam zunächst 1694, wahrscheinlich mit derselben Musik, in Hamburg zur Aufführung, wurde dann 1699 dort von Mattheson als dessen erste Oper neu componirt und aufgeführt, und noch im Jahre 1716 von Schürmann für Braunschweig abermals in Musik gesetzt, s. unten Nr. 134.

57. *Wettstreit der Treue.* Schäferspiel, auf dem Braunschw. Schauplatze singend vorgestellet im Jahr 1693 . . . Elisabetha Juliana, vermählter Herzogin zu Braunschweig unterthänigst gewidmet von F. C. Bressand. (Braunschw., Gruber.) 3 Akte. »Die Musik zu dieser Opera ist gesetzet von Hrn. Johann Philipp Kriegern, Hochfürstl. Sächsischem Capellmeister zu Weissenfels«. Der Dedication zufolge legte Bressand einigen Werth auf dieses Stück, denn er sagt: aus Blödigkeit (die aus der Erkenntniss seiner Schwäche entspringe) habe er seiner Fürstin bisher nichts zuschreiben mögen, nun aber lege er dasjenige, was er unter seinen »unvollkommenen Erfindungen für das am wenigsten unvollkommene halte«, ihrem »vollkommenen Urtheil« vor. Was die relative Vollkommenheit anlangt, dürfte er sich doch wohl geirrt haben, und wenn nicht er selber dem Narciss den Vorzug gab, so müssen wir wenigstens es thun. Sein Bestreben war bei diesem Schäferspiele offenbar, Ernst und Scherz etwa so wie die Hamburger zu verbinden, und nach dem Grade, in welchem ihm solches gelang, mafs er vielleicht sein Urtheil ab; auf andere Weise lässt es sich nicht erklären. Von den heiteren Scenen befindet sich die beste im 2. Akte: der Satyr Liro hat sich als Frau verkleidet und

spielt mit den Nymphen Blindekuh im Ringelreihen; als zum zweiten male die Reihe an ihn kommt, singen sie:

Chor der Nymphen. Blinde Liebe, mein Verlangen
Lässet sich von dir nicht fangen.
Liro. Lauft nicht, ihr Nymphen, ich will euch nicht beissen!
Chor. Nein, ach! nein.
Liro. Bleibt doch, ich will euch den Rock nicht zerreissen!
Chor. Nein, ach! nein.
Liro. Sagt mir, bin ich nicht ein niedlicher Bissen?
Chor. Nein, ach! nein.
Liro. Harret, ich will euch auf's Mäulgen nur küssen.
Chor. Nein, ach! nein,
Es kann nicht sein.
Liro. Thut ihr's nicht willig, so brauch' ich Gewalt.
Chor. Wir fliehen —
Liro. ich folge —
Chor. wir laufen —
Liro. halt, halt!
(Liro fällt unterm Laufen zu Boden.)

Halt, halt! o mordio! ich hab' den Hals gebrochen.
Etliche Nymphen. Ach, weh! welch grobe Sprach' fängt das alt Weib hier an?
Etliche andere. Lauft, lauft! es ist ein Mann.
Liro. Ach! meine Haut, ach! meine Knochen,
Ist alles fast entzwei,
Und meine Sackpfeif' ist so weich als wie ein Brei.
Eur. Ihr Schäfer, kommt und straft den Knollen,
Der unsre Lust gestöhrt.

18. *Auftritt:* Der Prospect öffnet sich, und kömmet Fileno mit etlichen Schäfern, welche bei ihren Hürden gelegen, hervor; die Nymphen fliehen davon.

Fileno. Ja, ja, wir wollen
Ihm so genau den Buckel messen,
Dass er's so bald nicht soll vergessen.
Liro. Barmherzigkeit für ein arm Frauenzimmer!
Fileno. Nein, Vogel, du betriegst uns nimmer.
Steh auf! reisst ihm den Kopf herum!
Liro. Ach! geht doch nicht so plump mit Frauenzimmern um.
Fileno. Du bist ein Schelm.
Liro. Ich bin ein altes Weib.
Fileno. Reisst ihm den Belz vom Leib;
Und macht er viel Zerrens
Und Sperrens,
So gebt ihm Stöſse.
Liro. Au weh! (reissen ihm das Kleid ab.)
Fileno. Da steht Hans Wurst in Lebensgröſse . . . .

Aria.

So geht es dem, der immer
Beim lieben Frauenzimmer
Zu naschen gehet aus;
Der kömmet oft vom Danze
Mit halber Haut nach Haus,
Als wie mit stumpem Schwanze
Der Hund vom Hochzeit-Schmaus.
So geht es ꝛc. (II, 17—18.)

Wie zu erwarten war, fand diese Scene namentlich auch in Hamburg ihre Bewunderer, wo sie noch nach vielen Jahren wieder aufgewärmt wurde.

Die Haupthandlung anlangend, haben wir hier eine Art von weiblichem Narcissus in der Nymphe Silvia die aber schliefslich wieder zu Sinnen kommt, und im letzten Akte (wie im Basilius Nr. 42) eine grauseliche Richt- und Opferscene die sich ebenfalls in Hochzeit auflöst. Von den Arien führen wir zwei der besten an:

Nimmermehr
Will ich sie zu lieben lassen,
Sollte sie mich noch so sehr
Fliehn und hassen,
Weil ich hin und her
Auf der Welt sonst keine finde,
Die mein Herz in Liebe binde. (II, 2.)

Ihr Träume, kommet, durch mein Herz
In süfsem Scherz
Zu gehen!
Lasst meiner Sonne Pracht
Mich in dem Schlafe sehen;
Und wenn ich bin erwacht,
So lasst sie vor mir stehen.
Ihr Träume, ꝛc. (III, 6.)

Für *musikalische* Gestaltung ist nur die letzte von beiden glücklich entworfen; den feinen musikalischen Sinn vermisst man bei Bressand oft selbst da, wo der Ausdruck in rein poetischer Hinsicht nicht beanstandet werden kann. Einige seiner Scenen sind sehr gut zu componiren, die Arien derselben an sich schon weniger: und doch war ein möglichst vollkommener *Arien*text bei dem damaligen Stande der Oper die Hauptsache, weil man *Scenen* als solche eigentlich noch nicht zu componiren verstand.

In Hamburg wurde die Oper 1694 gegeben. Nach dem dortigen Textbuche wäre sie »aus dem Italienischen in's Hochdeutsche über-

setzet«, also ähnlich wie Basilius entstanden. Bressand sagt nichts hiervon, auch war eine italienische Quelle nicht aufzufinden. Ohne nun die Möglichkeit einer derartigen Entlehnung, die durch manche Scenen wahrscheinlich wird, zu bestreiten, lässt sich doch soviel erkennen, dass Bressand hier weit selbständiger arbeitete und mehr vom Eigenen hinzu that, als im Basilius.

58. *Hercules unter denen Amazonen.* Singespiel von F. C. Bressand. 1693. (Braunschw., Gruber.) 5 Akte. »Die Music zu dieser Opera ist gesetzet von Hn. Johann Philipp Kriegern, Hochfürstl. Sächsischem Capellmeister zu Weissenfels«. Albrecht Anton, Grafen zu Schwarzburg nebst Gemahlin gewidmet. Zuerst ging das lange Stück an éinem Abend über die Bretter; aber der Text »gedruckt im Jahr 1694«, dem Grafen Christian Wilhelm zu Schwarzburg gewidmet, hat folgende »Vorerinnerung. Weil diese Opera etwas lang, als ist sie in zwei Theile abgetheilet worden, und wird den ersten Tag vorgestellet von Anfang bis zu dem vierzehenden Auftritt der dritten Handlung, den andern Tag aber von selbigem 14. Auftritt an bis zum Ende«. Darauf zerlegte man sie in Hamburg, wo sie mit Krieger's Musik schon in demselben Jahre heraus kam, in zwei Theile oder 6 Akte. Man begegnet hier mehreren leichtfliefsenden und auch einigen innig empfundenen Liedchen.

Hercules, zu der gefangenen Amazone.

Klage nicht ob deinen Ketten,
Wo du nicht mein Herz willst retten
  Aus dem Band daran es liegt;
Der Gefangnen schönes Prangen
Hält den Fänger selbst gefangen,
  Und der Sieger wird besiegt.
Klage nicht &c. (I, 3.)

Theseus, in der Nacht auf dem Wege zu seiner Hyppolita.

  Du stille Nacht,
  In der kein Sternlein wacht,
Kein Blättlein sich beweget,
  Ach! leit, ach! führ'
  Zu seiner Zier
Ein Herze, das mehr Flammen heget,
Als deine Kühle Thau auf Gras und Blumen leget.
(2. II, 1.)

Der Narr.

Häng' den Mantel nach dem Winde,
  Nach dem Regen dreh' den Hut;
Streich den Fuchsschwanz wo es nöthig,
Und sei dem nur diensterbötig,
  Dessen Hülf' dir kömmt zu gut,

Aber dem schab ab geschwinde,
Der dir keinen Vortheil thut;
Häng' den Mantel nach dem Winde,
Nach dem Regen dreh' den Hut. (III, 9.)

Aber nicht minder zahlreich sind die Lieder, an denen der Componist in formeller Hinsicht auszusetzen haben wird, und am wenigsten wird man mit dem Benehmen der Hauptpersonen einverstanden sein. Auch wenn, wie hier, die Handlung wesentlich aus Liebesabenteuern der Griechen und Amazonen besteht, hätte sowohl ein Hercules wie eine Amazonenkönigin Antiope noch immer Gelegenheit gehabt, Züge eines wirklichen Charakters blicken zu lassen; es hing ganz allein vom Poeten ab. Aber nichts der Art nehmen wir hier wahr, Hercules gebehrdet sich wie der unsinnigste arkadische Prinz; zum Schlusse heisst es dann »Die ganze Welt, o Held, muss deiner Tugend weichen«, obwohl er auf Heldenthum oder Tugend hier nicht den geringsten Anspruch machen darf.

Um 1690—93

müssen noch zwei Opern hier gegeben sein, die eine italienisch, die andere wahrscheinlich deutsch, von denen unter Nr. 62 die Namen genannt, aber keine Textbücher erhalten sind:

59. *Andromeda.*

60. *La Schiava fortunata.* Ohne Zweifel dasselbe Werk, welches 1693 in Hamburg ebenfalls italienisch gegeben wurde, Text von Cesti, Musik von Giannettini.

1694.

61. *Procris und Cephalus*, in einem Singspiele auf dem Braunschw. Schauplatz im Jahr 1694 vorgestellet, von F. C. Bressand. (Braunschweig, Gruber.) 3 Akte. Friedrich, Landgrafen von Hessen gewidmet.

Der Tonsetzer ist nicht angegeben; 1701 war die Oper mit Bronner's Musik in Hamburg, und wir dürfen annehmen, dass der Componist des Narciss auch dieses Werk für Braunschweig setzte. Die Beliebtheit desselben ist schon oben S. 227 durch Mattheson bezeugt, man fand es artig und niedlich; auch der Text hatte seinen Antheil daran. Es ist das wahre Seitenstück zum Narciss und ebenfalls eine Art Tragödie. Cephalus begiebt sich mit seiner geliebten treuen Gemahlin Procris auf die Jagd. Wie er im Walde allein ist und entschläft, entführt ihn Aurora in ihre himmlische Wohnung,

aus Liebe und auf Gegenliebe hoffend. Als er aber beharrlich dabei bleibt

> Ich lieb' und bin getrennt
> Von dem was meine Seel' ihr Leben nennt,
> Wie sollt' ich andrer Lust
> Mehr fähig heissen?

schickt sie ihn zornig und unter Androhung von Unglück wieder zur Erde. Sie droht aber dieses:

> Undankbarer, so geh',
> Hab' deine Procris, wie dein Wunsch begehret,
> Die Procris, die allein dich von mir kehret!
> Doch wenn ich in das Künftige recht seh',
> So naht die Zeit herbei,
> Da du mit höchster Reu',
> Dass du sie je geliebt hast, wirst beklagen,
> Und sagen
> Mit einer Art, daraus Bestürzung nur zu lesen:
> Ach! wäre sie doch niemals mein gewesen. (I, 15.)

Durch diese holperigen Drohworte, sollte man denken, werde sich niemand schrecken lassen, selbst wenn eine Göttin sie ausspricht. Man sehe nun aber, welche Wirkung der Dichter hiermit auf Cephalus ausüben lässt. Der treue Mann wird eifersüchtig, obwohl weder in den Handlungen noch im Charakter beider Gatten etwas vorliegt, was dahin führen könnte; es kommt so, weil es so kommen sollte. Cephalus verkleidet sich nun in einen fremden Prinzen, vernimmt aber von Procris nichts als Aeusserungen treuester herzlichster Liebe zu ihrem Gemahl. Doch hiermit dürfen die Probestücke und Versuchungen nicht aufhören, weil dann das Spiel zu Ende wäre; der Poet legt daher der Procris das Geständniss in den Mund, dass der fremde Prinz einigen Eindruck auf sie gemacht habe, was in ihren Charakter rein hinein gelogen ist. Dann entschläft sie und wird von Aurora durch Hülfe der Alecto und des Traumgottes mit Bildern von Cephalus' Untreue und Tod gequält. Das alles, geringe Unebenheiten und unmusikalische Stellen abgerechnet, ist im Ausdruck ganz glatt und allerliebst, so dass man wohl mit Mattheson (Musikal. Patriot S. 184) sprechen kann »recht artig!« aber wie muss das Urtheil lauten, wenn man nicht auf Zierlichkeit, sondern auf innere Wahrheit sieht? Die Schwächen Bressand's treten hier dicht neben seiner in allen Aussendingen oft so angenehmen Kunst recht grell hervor. Wir hören nun weiter, dass Cephalus als ver-

kleideter Prinz wirklich seinen Zweck erreicht, als er mit Geschenken zu der traumgeängsteten Procris tritt: in Ermattung lässt sie zuletzt seine Umarmung zu, worauf er sie schmäht, sie sammt der Liebe verwünscht und »aus Scham und Bestürzung« davon läuft. So endet der 2. Akt; was geschieht nun im dritten? Procris rennt durch die Wälder, Cephalus, der endlich seine Dummheit einsieht, ihr nach; zuerst flieht sie ihn, bald aber kommen sie Arm in Arm daher gegangen. Und nun ist alles gut — o nein! Er, von der Sonnenhitze ermattet, legt sich zur Ruhe im Walde hin, singend:

> Komm, komm, und lesche meine Flammen,
> Komm, komm, und kühle meine Glut ꝛc. (III, 8.)

Er will hiermit alberner Weise nur die kühlende Luft herbei rufen: doch Procris, angestachelt durch eine dritte Person, schöpft nun ihrerseits Verdacht, setzt sich in's nahe Gebüsch, zu hören welche Nymphe er meine; er aber glaubt, ein Wild rege sich dort, legt an und — erschiefst sie. Der Irrthum klärt sich auf, aber sie stirbt, unter doppelter und dreifacher Rührung. Zuletzt erfolgt ihre Verherrlichung, selbst Aurora bemüht sich herab, ein prachtvolles Grabmal wird errichtet und das Ganze mit viel Wehklagen und Chorgesang beschlossen:

> Procris' Nam' soll ewig stehen!
> Es soll blühen ihre Zier
> Für und für:
> Und ihr Nachruhm nie vergehen!
> Procris' Nam' soll ewig stehen!

Also eine neue Auflage, ein Abklatsch von Echo und Narciss. Wenn man die gleissende, hie und da nicht ohne Kunst gewobene Hülle wegzieht, bleibt nichts als innere Hässlichkeit. Man wählte den Gegenstand vielleicht der Aurora von Königsmark zu Gefallen; s. die folg. Nummer. — Erneuert wurde das Stück 1705 (Braunschw., Fickels), und mit eingelegten italienischen Arien 1734 (Wolfenb., Bartsch).

62. *Salzthalischer Mayenschluss*, oder Beschreibung der auf den Geburtstag der Elisabetha Juliana, Herzogin zu Braunschweig, in Salzthal angestellten Lustbarkeiten, im Jahr 1694. (Wolfenb., Bismarck.) Zum 60jähr. Geburtstage der Gemahlin Anton Ulrich's. Die ausführliche Beschreibung, 56 Blätter in 4, enthält allerlei: den Text der Kirchenmusik, den Dialog der verschiedenen Künste, unter vielerlei Bildern auch »ein prächtiges Theatrum, wie man insgemein

zu End in denen Singespielen vorzustellen pfleget, da in der Mitten zwei Paare stehen, welche sich, zum Zeichen der geschlossenen Trauung, die Hände geben, mit der Beischrift: Hic lætus fabulæ exitus. In denen Schauspielen, sonderlich in denen Opern, pfleget dis gemeiniglich der Schluss zu sein, dass die darin aufgeführten Verliebten nach überstandenen Verhindernissen einander zu Theil und mit einander vermählet werden.« Das folgende Gedicht führt eine Reihe von Beispielen an, und zwar »lauter Namen aus einigen sowohl Italiänisch als Teutsch auf dem Braunschw. Theatro vorgestellten Opern, welche sich auf oben angedeutete Art endigen. Die Namen der Singspiele sind folgende: Harpocrate, Ermione, Scevola, Schiava fortunata, Libussa, Basilio, Andromeda, Julia, Cleopatra, Ariadne, Porus, Wettstreit der Treue, Echo und Narcissus, und Hercules unter den Amazonen«. Unter den Gästen befand sich auch die »nicht weniger an Verstand als Stand vollkommene« Aurora von Königsmark. Bei der prachtvoll geschmückten Tafel hatte sie den Einfall, »in geschwinder Eile und ohne einigen Vorbedacht dieses artige Impromptu aufzusetzen:

Die Bäume wachsen auf dem Tische
Und tragen Früchte von Verstand;
Wie sich Genuss und Lust hier mische,
Ist Mund und Auge gnug bekannt,
Der Garten wird selbst aufgegessen:
Wer kann die Seltenheit ermessen?
Beständ'ger Liebe Band von acht und dreissig Jahren
Lässt so viel Wunder hier uns schauen und erfahren.«

Hierauf regnete es Lobgedichte von der ganzen Tischgesellschaft auf die schöne Gräfin. Der Festbeschreiber, welcher kein anderer sein kann als Bressand, spart das seine auf den dritten Tag, wo »alle hohe und vornehme Anwesende beiderlei Geschlechts gegen Mittag in Schäferhabit sich einstelleten«, um ein Gesangballet im Grünen aufzuführen; hierbei machte er über die Schäfer und Schäferinnen der Reihe nach Gedichte, 42 an der Zahl, darunter

»Ueber die Frl. Gräfin Aurora von Königsmark.
Dass die Göttinnen oft seind Schäferinnen worden,
Ist in den Fabeln wohl bekannt;
Doch gleichwohl traten sie niemals in solchen Orden,
Als wenn sie fühlten Liebesbrand.
Ein wunderlicher Schluss,
Der hier nicht an will gehen:
Aurora lässt sich hier zwar bei den Nymphen sehen,
Wo aber bleibt ihr Cephalus?«

Der Text des Ballets ist beigedruckt; wegen des hinderlichen Wetters kam es vollständig erst auf dem Theater in Wolfenbüttel zum Vorschein. Nach dem Tanze wurde auf dem kleinen Salzthaler Theater

63. »*L'Etourdy ou les Contretemps*, das ist: *Der Tumme, oder die Klugheit zur Unzeit*, von einigen Hofbedienten in Teutsch vorgestellet«. Diese Komödie von Moliere wurde ebenfalls am nächsten Sonnabend, wo der Hof nach Wolfenbüttel zurück kehrte, dort wiederholt, nebst

64. »*Le mariage forcé*, oder: *Die gezwungene Heirath*«, ebenfalls von Moliere. Beide Stücke sind ohne Zweifel von Bressand verdeutscht, Drucke davon scheinen aber nicht erhalten zu sein. Die Vorstellung solcher Dramen im Schlosse zu Wolfenbüttel fand auf einem kleineren, besonders dazu eingerichteten Theater statt, das vorgenannte Ballet indess auf der grofsen, ebenfalls im Schlosse befindlichen Opernbühne.

65. *Athalia*, Trauerspiel von Racine, von Bressand übersetzt und in diesem Jahre bei Bismarck in Wolfenb. in kl. 8 gedruckt. Von einer Aufführung oder von musikalischen Chören wird nichts darin gesagt.

66. *Die beseelten Statuen des Salzthalischen Gartens*, in Salzthalen aufgeführt den 4. October 1694. (Wolfenb., Bismarck.) Zu Anton Ulrich's Geburtsfest, ähnlich wie Nr. 62, aber mit geringerem Aufwande; Aurora von Königsmark war nicht mehr hier. Der Beschreiber wird wieder Bressand gewesen sein — wer sonst hätte wohl so hofmäfsig-galant und dabei so niedlich schreiben können?

1695.

67. *Doppelte Freude der Musen*. Danzspiel oder Ballet, im Jahr 1695 (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.) Zum Geburtstage Anton Ulrich's. Hier hat Bressand sich ausdrücklich als Verfasser genannt.

68. *Die wiedergefundenen Verliebten*. Schäferspiel, auf dem kleineren Theatro des fürstl. Lusthauses zu Salzthalen singend vorgestellet im Jahr 1695. (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.) 3 Akte. Zum Geburtsfeste der Herzogin aufgeführt. Von Bressand gedichtet, wie aus dem Stücke selber zu ersehen ist und auch von Mattheson (Musikal. Patriot S. 183) gesagt wird; in dem vorliegenden Textbuche ist weder der Dichter noch der Componist genannt. Die Musik war von *Keiser*, was wir ebenfalls von Mattheson wissen, welcher sagt: »Die erste, wo ich nicht irre, und zwar recht schöne Probe [von seinem

Talente] legte er mit dem Schäferspiel, *Ismene*, zu Wolfenbüttel, oder vielmehr zu Salzdalen ab«. (Ehrenpforte S. 126.) Unter dem Namen *Ismene* wurde das Stück 1699 in Hamburg gegeben. Weil Basilius schon 1693 in Braunschweig und im folgenden Jahre in Hamburg aufgeführt wurde, Ismene aber erst 1695 heraus kam, so irrt Mattheson gewiss, wenn er dieses Salzthaler Schäferspiel für Keiser's erste Oper hält, denn eine um mehrere Jahre frühere Aufführung dürfen wir hier nicht annehmen, weil man zum Geburtstage der Herzogin sicherlich kein schon längst bekanntes Werk gewählt haben würde; vermuthlich war also der direct aus dem Italienischen entnommene Basilius der Erstling des grofsen deutschen Operncomponisten.

Der Inhalt der Schäferei ist der gewöhnliche und ziemlich leer, aber einer schönen ländlichen Umgebung recht wohl angepasst. Echo ertheilt hier Orakel, wie sehr oft in solchen Spielen. Eins der komischen Lieder lautet:

1. Ihr Mädgen, stellet euch nur nicht so spröde,
Man weiss doch wohl, woran der Schuh euch drückt;
Dem Ansehn nach seid ihr verzagt und blöde,
Im Herzen aber ganz von Lieb' entzückt:
Man kann's wohl merken
Aus euren Werken,
Dass eure Seufzer ihr in Ehstand schickt.

2. Ihr saget immerzu von einsam leben,
Doch denket ihr: Ach! hätt' ich einen Mann!
Ihr sperret euch, das Jawort drein zu geben,
Das doch eu'r Herz oft kaum erwarten kann;
Ihr seid verschlagen,
Und wollt's nicht sagen,
Doch zeigt ihr's gnug mit euren Augen an. (II, 9.)

Es ist die Närrin des Stückes, welche diese Worte an ihr Geschlecht richtet; was dieselben dadurch an Zuverlässigkeit gewinnen mögen, verlieren sie an Humor, denn es ist nie wohlgethan, wenn der Schwache den Schwachen erniedrigt. Der Narr darf ungescheut beide Geschlechter durchnehmen, aber die Närrin sollte sich einseitig an die Thorheiten der Männer halten.

69. *Regulus*. Trauerspiel von Pradon, aus dem Franz. übersetzt von Bressand und im Jahr 1695 in Salzthal aufgeführt. (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.)

Um 1695.

70. *Gl'amori di Paride ed Ennone in Ida . . .* Wechselliebe des Paris und der Ennone am Berge Ida. (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.) 3 Akte. Italienischer Text mit deutschen Summarien vor jeder Scene. In Salzthal aufgeführt.

71. *Pharamond*, in einem singenden Schauspiele vorgestellet auf dem grofsen Braunschw. Theatro. (Wolfenb., sel. Bismarck's Schriften.) 3 Akte. Der Gegenstand ist aus der altdeutschen und fränkischen Geschichte.

1696.

72. *Circe, oder des Ulysses erster Theil.* Singespiel, auf dem Braunschw. Schauplatz vorzustellen, von F. C. Bressand. (Braunschw., Gruber's Wittwe. 1697.) 3 Akte. Gewidmet dem kaiserl. Generalfeldmarschall und Markgrafen zu Baden Carl Gustav. Bressand sagt hierbei: ob er gleich »das Glücke gehabt, Ew. Hochfürstl. Durchlaucht unterthänigster Vasall geboren zu werden«, habe er ihm doch des Krieges wegen bisher fern gestanden; nun aber Durchlaucht »sich an diesem Orte eingefunden, an welchem ein grofser Fürst meinen vor den Waffen fliehenden Musen bisher einen ruhigen und glücklichen Aufenthalt verstattet hat«, wage er ihm eins seiner Singspiele zuzuschreiben.

73. *Penelope, oder des Ulysses anderer Theil.* In einem Singspiele auf dem Braunschw. Schauplatze vorzustellen, von F. C. Bressand. (Das vorl. Textbuch ohne Ort, Jahr, Verleger oder Drucker, doch mit dem vorigen gleichzeitig.) 3 Akte. Ernst, Grafen zu Stolberg gewidmet, welchem der Dichter auf der diesjährigen Messe (nämlich 1697) bekannt geworden war; eine andere Auflage des Textbuches ist der Gräfin Aug. Dorothea von Schwarzburg zugeschrieben.

Bei beiden Stücken fehlt die Angabe des Componisten, und wir nehmen an, dass Keiser, dessen Composition beider Theile 1702 in Hamburg zur Aufführung kam, schon 1696 für Braunschweig die Musik dazu schrieb. Obwohl der früheste erhaltene Text von 1697 ist, haben wir Ulysses hier in das Jahr 1696 gesetzt, denn in Nr. 74 wird gesagt, dass »Circe und Penelope« in der ersten Lichtmesswoche dieses Jahres aufgeführt wurden. Demnach ist Gottsched's Angabe (Nöthiger Vorrath I, 263) richtig. Das Ganze liest sich recht angenehm und ist verständig gehalten. Dies gilt besonders von dem zweiten Theile, welcher voll Leben, Frische und Schwung ist; der

erste erregt ungleich weniger Interesse, was zum Theil an dem Gegenstande liegt. Beide sind nur dadurch versehen, wie mehr oder weniger alle Bressand'schen Stücke, dass sie durch die langen Reden aus dem Gebiete des Singspiels in das des Schauspiels übergreifen. Aus dem 2. Theile zwei kleine Proben. Der treue Eumäus seufzt:

Ihr Sternen, endlich wär' es Zeit
Uns wiedrum zu erfreuen,
Nachdem ihr so viel trübes Leid
Mit allzu langer Grausamkeit
Auf uns habt wollen streuen.
Ihr Sternen, ꝛc. (I, 10.)

Ulysses, nachdem er als Bettler mit Penelope die bekannte Scene gehabt, schliefst den 2. Akt also:

Nun hab' ich sie ja wiederum gesehen,
Nun hab' ich sie gehört,
Die Liebste, die mein Herz verehrt,
Und endlich ist geschehen,
Was ich so lange Zeit umsonst begehrt.
Penelope ist noch, die sie vor diesem war,
Man siehet noch auf ihren Wangen,
Auch mitten in dem Leid, die schönsten Rosen prangen,
Die Thränen zieren selbst der heitern Augen Paar;
Sie ist mir noch getreu, beständig immerdar:
Glückseligs Herz, was kannst du mehr verlangen.

Aria.

Vergnügte Gedanken, begebt euch zur Ruh.
Eur Wunsch ist gestillet,
Die Hoffnung erfüllet,
Vollkommne Zufriedenheit lachet euch zu:
Vergnügte Gedanken, begebt euch zur Ruh. (II, 12.)

Den zweiten Theil gab man 1708 als ein besonderes Stück unter dem Titel »Ulysses' Wiederkunft«. (Braunschweig, Fickels.)

74. *Venetianische Hochzeit.* Masquerade, den 11. Februar 1696 in der Lichtmessen-Messe auf der fürstlichen Burg zu Braunschweig gehalten — in der 2. Messwoche, nachdem in der ersten Circe und Penelope vorauf gegangen waren, wie hier gesagt wird.

75. *Die angenehme Gartenlust.* Den 24. des May-Monats 1696 in Salzthal feierlich vorgestellet. (Wolfenb., Bismarck's Wittib.) Zum 62. Geburtstage der Herzogin; singend vorgetragene Gespräche verschiedener Natur- und Gartengottheiten u. dgl., von Bressand.

76. *Pirro, e Demetrio*. Drama per musica. 3 Akte. Text von Morselli, Musik von Scarlatti. Italienisch in Braunschweig aufgeführt; später deutsch bearbeitet unter Beibehaltung der ursprünglichen Musik, denn es befindet sich in der Bibliothek zu Hannover ein deutsches Textbuch »*Pyrrhus und Demetrius*« (Braunschw., Gruber's Wittwe und Erben) mit der handschriftl. Bemerkung »1700 im Winter« und der ausdrücklichen Angabe »Die Music zu dieser Opera ist gesetzet von Alessandro Scarlatti.«. In London wurde die Oper 1708 gegeben und darauf gedruckt.

1697.

77. *Il Pastore d'Anfriso*, tragedia pastorale per musica ... *Der Schäfer an dem Fluss Amphriso*, Singespiel auf dem Braunschw. Schauplatz vorzustellen im Jahr 1697. (Braunschw., Gruber's Wittib.) 5 Akte. Text von Girol. Frig. Roberto (Groppo, Catal. p. 76, nennt den Poeten Frigimelica), Musik von Carlo Franc. Polaroli; kam 1695 in Venedig heraus. 1699 wurde es in Salzthal aufgeführt, ebenfalls italienisch, und ein neues Textbuch druckte Bartsch in Wolfenb. um 1700.

78. *Türken-Ballet und Bauern- oder Hirten-Masquerade*, gehalten in der Braunschw. Wintermesse. (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.) Ueber die Schlussfeier des Carneval lesen wir hier eine merkenswerthe Beschreibung: »Den darauf folgenden Dienstag sollte die Italiänische Opera, Il Pastore d'Anfriso, noch einmal vorgestellet werden. Weil nun selbige eine Schäferei, als kam der ganze Hof nebst denen fremden Standespersonen in grofser Anzahl, in lauter Schäfern, Hirten und Bauern verkleidet, da hinein. Zu welchem Ende auch das Parterre und der unterste Rang Logen so lang ledig blieben, damit sie von denen Verkleidten allein eingenommen werden konnten. Nachdem sie in solcher Gestalt die Opera bis zu Ende angesehen, begaben sie sich auf die Redoute oder Saal des Opernhauses, allwo eine lange Tafel angerichtet stunde, an welcher sie nach Dorfmanier aus irdenen Schüsseln, hölzernen Tellern und Kannen die Mahlzeit einnahmen, unter welcher einige bald um die Tafel herum danzten, andere juchzten, pfiffen oder auf andere Manier die Lustbarkeit der Landleute vorstelleten. Als sie von der Tafel aufgestanden, führte ein jeder seine durch das Loos ihm zugetheilte Frau wieder hinunter nach dem Parterre, welches inzwischen mit mehr als tausend weissen Wachslichtern an denen Ausbiegungen der Logen von unten bis oben

hinauf war illuminiret worden; allwo sie nach dem Klang der Schallmeien allerhand lustige bäurische Dänze und Spiele trieben, bis die späte Nacht sie zum Aufbruche ermahnete und damit ihrer Lustbarkeit und zugleich dem Carneval ein Ende gabe«. Auch dieses alles ist sicherlich von Bressand entworfen und beschrieben.

79. *Herzog Heinrich der Löwe*, in einem Singspiel auf dem Braunschw. Schauplatz vorgestellet. (Braunschw., Gruber's Wittwe, 1699.) 3 Akte. Text von Ortensio Mauro, Musik von Steffani, beide in Hannover, wo die Oper 1689 heraus kam. Hier in Braunschweig, wie schon 1696 in Hamburg, wurde sie nach Fiedler's Uebertragung deutsch gegeben. Das Textbuch ist zwar von 1699, aber wir folgen der Angabe Gottsched's (Nöth. Vorrath I, 265) indem wir die erste Aufführung in das Jahr 1697 setzen. Gottsched meinte ein deutsches Product vor sich zu haben und hielt den Uebersetzer für den Verfasser. (S. Händel I, 319.) Der geschäftige Hofnarr Eurillo sagt hier (III, 1):

Vieh'sche Gaben muss der haben,
wer sein Glück bei Hof' will sehn —

und »Musik, Ballett, Komödien, Opern, Feuerwerk 2c. und tausend andre Sachen« müsse so Einer besorgen. Dichter und Uebersetzer schnitten hiermit in's eigne Fleisch, denn dies waren genau die Geschäfte, welche den Ortensio, Bressand, Fiedler und ähnlichen Hofpoeten oblagen. In Hamburg ging Fiedler's Uebersetzung wahrscheinlich durch Postel's Hand, weil manches anders ausgedrückt ist, z. B. obiges:

Will man sein bei Hoff erhaben,
Muss man sein ein Vieh dabei —

und

Muss alles, was ein Mensch erdenken kann,
Als: Opern, Feuerwerk etcetera bestellen.

Lichtmessen 1716 gab man das Stück hier mit einem Epilog, Feuerwerk und 29 ital. Arien. (Braunschw., Fickels.)

80. *Ottone*. Tragedia per musica. 3 Akte. Text von Roberti, Musik von Polaroli; erschien 1694 in Venedig.

81. *Streit der Ehre und Liebe, oder Celion und Bellinde.* 5 Akte. Schäferspiel in Prosa, mit 40 Arien durchflochten. Zu der Vorstellung in Salzthal gedruckt in Wolfenb. bei Bartsch o. J.; ein anderer Druck von Zilliger in Braunschw. ist auch ohne Jahr. Aber die ebenfalls

bei Zilliger für sich gedruckten Arien aus dem Schäferspiele »Streit der Ehre« etc. haben die Zahl 1697; Bressand, der Autor, hat sie dem Fürsten von Oettingen zugeschrieben.

82. *Das beglückte und erfreute Salzthal,* 1697. (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.) Zu Ehren der Friderica Amalia, Herzogin Wittwe von Schleswig-Holstein. Das meiste ist Text einer Cantate als »Tafelmusik«. Sicherlich auch von Bressand.

83. *Tempel der Tugend und Ehre,* vermittelst eines Ballets auf dem fürstl. Schlosse zu Wolfenbüttel eröffnet und dargestellt. (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.) Am 64. Geburtstage Anton Ulrich's, 4. Oct. 1697. Viel Singsang allegorischer Personen; augenscheinlich von Bressand.

1698.

84. Ein *Orlando* oder Roland, sicherlich der von Ortensio und Steffani, wurde dies Jahr »im Winter zu Braunschweig« italienisch gespielt, doch liegt weiter nichts vor als 6 Blätter deutscher Summarien.

85. *Salzthalische Schäferei, Ballet und Masquerade,* im Jahr 1698. (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.) Zum 64. Geburtstage der reg. Herzogin. Streit zwischen Frühling und Sommer macht den Anfang, dann folgen im Ballet Vorstellungen von Schäferliebeleien aus fünf verschiedenen Romanen des Herzogs, die alle auf das Geburtstagskind abzielen. Bei 64 Jahren sollte man nachgerade für derartige Begrüfsungen den Geschmack verloren haben. Ohne Zweifel ist auch dieses von Bressand, man sieht überall seine Leichtigkeit im Arrangement.

86. *Atalanta, oder die verirrten Liebhaber.* Singespiel auf dem Braunschweig. Schauplätz im Jahr 1698 vorgestellet, von F. C. Bressand. 3 Akte. Ohne Angabe des Componisten. Im Vorbericht bemerkt Bressand: »Es ist zwar die Geschichte der Atalanta in einer Italiänischen Opera unter dem Namen *Le rivali concordi* auf einem andern Schauplatze vorgestellet worden; wie wenig Gleichheit aber die Erfindung dieser beiden Schauspiele mit einander hat, wird aus deren Gegeneinander-haltung leicht zu ersehen sein«. Er meint die Oper von Ortensio und Steffani in Hannover 1692, die 1698 nach Hamburg kam; die von Bressand eignete man sich dort nicht an. Sie ist ihm auch weniger gerathen und trotz einiger guten Erfindungen im Ganzen matt. Bei der Erlegung des Caledonischen Ebers verschiefsen sich mehrere der Jäger in Atalanta, u. a. auch Theseus der hier

seine Phädra noch als Braut mit sich führt und wie Bruder Liederlich spricht. Den zweiten Akt beschliefsen Blumenspiele im Garten, wie Bressand solche in seinen Stücken wiederholt in allerliebster Weise und nach den Bildern, die er in der Wirklichkeit täglich vor Augen hatte, anzubringen weiss. Die beiden närrischen Diener singen bei Ueberreichung der Blumen u. a.

Straton. Schönste Nymphen, eurer Zier
müssen diese Blumen weichen;
dennoch können sie euch gleichen,
weil sie flüchtig seind wie ihr.
Lorax. Wie die Rosen und die Nelken
bald verwelken,
so verwelken unverhofft
auch die schönsten Mädgen oft. (II, 14.)

Wer, wie die damalige Menschheit, es liebt in leichter bunter Sinnlichkeit zu prangen, lässt sich am passendsten und am liebsten mit der Blume vergleichen, die in ihrem Glanze mit menschlicher Schönheit wetteifert und im schnellen Verwelken deren Schicksal vorbildet.

87. *Orpheus.* Singspiel. (Braunschw., Gruber's Wittwe. 1698.) 5 Akte. Von Bressand, dem Landgrafen Friedrich von Hessen dedicirt. Das Werk wurde, wie schon manches frühere, zu lang befunden und desshalb im nächsten Jahre in zwei Theile zerlegt, die wir hier nun als die letzten Zeichen der Thätigkeit Bressand's unmittelbar folgen lassen.

1699.

88. *Die sterbende Euridice.* Singespiel, auf dem Braunschw. Schauplatz vorgestellet . . . Anthon Ulrichen, Herzogen ꝛc. unterthänigst gewidmet. (Braunschw., Gruber's sel. nachgel. Wittwe. Gedruckt bei H. Kesslern, 1699.) 3 Akte.

89. *Die verwandelte Leyer des Orpheus,* in einem Singespiel auf dem Braunschw. Schauplatz vorgestellet . . . Elisabetha Juliana, Herzogin ꝛc. unterthänigst gewidmet. (Braunschw., Gruber's sel. nachgel. Wittwe, 1699.) 3 Akte.

Erster Theil. Die Vermählung des Orpheus mit der Eurydice soll gefeiert werden. Eben an dem Tage ist die Nymphe Thya Oberpriesterin des Bacchus und muss als solche die Trauung vollziehen; sie selber aber ist sterblich in Orpheus verliebt, wie dessen Halbbruder Aristäus in Eurydice, und beide wollen um jeden Preis ihr

Liebstes zu eigen haben. So lässt Thya endlich eine giftige Höllenschlange beschwören, die sich im Grase verbergen muss, um Eurydice heimlich zu tödten; Aristäus aber entschliefst sich die Geliebte zu entführen. Beides trifft zusammen: während er sie aus dem Garten mit Gewalt fortziehen will, erhält sie von der Schlange den tödtlichen Biss. Die Worte sind durchgehends wieder sehr angenehm, besonders im 3. Akt. Aristäus singt hier:

Aria. Du schöne Morgenröthe,
Dein Glanz fängt an zu strahlen;
Du tödt'st die Nacht, ach! tödte
Auch meine trübe Qualen.
Du schöne Morgenröthe ꝛc. (III, 4.)

Eurydice, im Garten allein:

Ihr Lüfte, die ihr hier um diese Gegend spielet,
Ihr Vöglein, die ihr auf den Zweigen springt
Und, gleich wie ich, von eurer Liebe singt,
Ihr Schatten, die ihr vor der Sonne kühlet,
Und du, o grünes Blätterzelt,
Lasst euch erzählen
Die süfseste Vergnügung meiner Seelen,
Die Lust, die meine Brust in güldnen Banden hält. (III, 10.)

Als sie im Sterben liegt, sagt die treue Autonoe:

Die Augen brechen ihr, ihr schöner Mund
Wird blass, und ihren Wangen
Ist alle Zier vergangen. (III, 11.)

Das letzte Lied der Eurydice an Orpheus ist dieses:

Aria. Gehab' dich wohl, du mein geliebtster Schatz!
Ich sterbe sonder Schmerzen,
Wenn ich nur einen Platz
Behalten kann in deinem Herzen.
Leb' wohl, mein Licht! die Sprach' will mir entgehen.
Es ist um mich geschehen. (Eur. stirbt. III, 12.)

Gleich nach dem ersten Schmerzensausbruche fasst Orpheus den Entschluss, in das Schattenreich ihr nachzueilen. Aber wer wird mich des Wegs geleiten? fragt er zagend. Cupido antwortet:

Ich, Orpheus, ich bin hier,
Ich gebe mich zu deinem Reis'gesellen.
Die Liebe, die dich an Eurydice
Im Leben konnte binden,
Will dir jenseit der schwarzen Todtensee
Sie wieder helfen finden.
Ich stelle mich zu deinem Führer ein;
Durch Himmel, Erd' und See, und auch in Orkus' Gründen
Kann mir kein Weg verschlossen sein. (III, 13.)

Sie begeben sich sogleich auf die Fahrt. In der Schlussscene sehen wir die Schaar der Nymphen unter Tanz und Klang in harmloser Fröhlichkeit die flüchtigen Bienen einfangen, von dem vorgefallnen Unglücke nichts ahnend; aber Autonoe ruft ihnen zu:

Ihr Nymphen, mildert eure Fröhlichkeit,
Denn itzt ist eine Zeit
Von Seufzen und von Weinen.
Melissa. Welch Unstern droht uns anzuscheinen?
Autonoe. Eurydice ist todt, und Orpheus ist dahin.
Sie hat ein Schlangenstich der Welt entzogen,
Und ihn hat Lieb' und Treu bewogen
In's Höllenreich ihr nach zu ziehn.
Nomia. O Himmel! ich erstarr'.
Melissa. Ich kann kein Wort mehr sagen.
Nomia. Kaum weiss ich selber wo ich bin.
Mel. u. Nom. Klagt alle, die ihr könnet klagen.
Chor der Nymphen. Eurydice ist todt, und Orpheus ist dahin. (III, 17.)

So schliefst der erste Theil. Will man sich daran erfreuen, so muss man freilich vergessen, dass das Schicksal rein willkürlich an das glückliche Paar heran tritt, wie gewöhnlich bei Bressand. Sein Orpheus und seine Eurydice tragen nichts in sich, was auf ein tragisches Ende hinführen könnte, wohl aber die Gewähr eines heiteren Lebensglückes; der Untergang, welcher dennoch über sie herein bricht, ist ihnen äusserlich angedichtet. Hierin fehl zu gehen, war nun einmal Bressand's Art, die er freilich mit gar vielen gemein hat. *)

Zweiter Theil. Die Scenen in der Unterwelt haben schon durch die Sage eine so feste Gestalt erhalten, dass sie garnicht zu vergreifen sind; es kommt nur auf ihre scenische Ausbreitung an, und hier ist unserm Dichter zum Theil recht Schönes gelungen. So ermuntert Cupido den Orpheus:

Aria. Treib alle Furcht zurücke,
Dir steht selbst Amor bei;
Verzag' ob keiner Noth,
Viel stärker als der Tod
Ist wahre Liebestreu. (I, 1.)

*) Dem vorliegenden Texte aus der Wolfenbüttelschen Bibliothek sind einige Angaben, das Nebenpersonal betreffend, mit rother Kreide beigeschrieben. Zuerst A. I, Sc. 4 als die Bacchantinnen in den Tempel ziehen, wird bemerkt »Die Dantzer 8 Mädgen, 8 Schüler, 28 Soldaten«; II, 2 hat Eurydice »8 Mädgen, 2 Pagen« bei sich; II, 6 Orpheus »8 Schüler«; II, 7: »12 Soldaten setzen den Altar hin«, nämlich zu der Trauung; bei dem Hochzeitszuge II, 8 sind »2 Trompeter voran, 12 Jungen mit Fackeln, 8 Mädgen, 8 Schüler, die Dantzer, die übrigen 16 Soldaten« — und mehreres der Art.

Orpheus bittet dann Pluto in einer langen feierlichen Strophe:

Wir, so viel wir seind im Leben, fallen dir doch alle zu,
Einer muss doch nach dem andern
In dein unvermeidlich Reich früher oder später wandern,
Und auch *sie* wird wieder kehren in die letzte lange Ruh',
Wenn du ihr gleich gönnen wirst längre Jahre zu beschliefsen,
Sie wird dir doch nicht entgehn, gönne mir nur das Geniefsen
Noch auf eine kurze Zeit.
Wenn es aber nicht kann sein, wenn es das Verhängniss wehret,
Wenn es keine Möglichkeit
Dass mein Leben*) wiederum mit mir in das Leben kehret:
So soll mich auch keine Macht mehr von hinnen können treiben,
So gib mir auch nur den Tod,
Dass ich sei mit ihr vereinigt, dass ich möge bei ihr bleiben. (I, 6.)

Er erhält Eurydice zurück, und bis dahin geht es gut. Dann freilich scheint der Dichter allen Halt und alles wahre Gefühl zu verlieren. Von da an, wo Eurydice zum zweiten male und unwiederbringlich verloren geht, wird das Stück roh und wild. Orpheus hat in der Unterwelt die Mörderin der Gattin erfahren; Abscheu gegen das weibliche Geschlecht bemächtigt sich seiner, wofür ihn die Bacchantinnen, von Thya angestachelt, buchstäblich zerreissen und seine Glieder hierhin und dorthin verstreuen. »Des Orpheus Kopf und Leyer schwimmen in dem Flusse Hebrus, und geben ein sanftes Getön von sich, aus welchem man den Namen Eurydice vernimmet«. (III, 8.) In der letzten Scene wird durch Apoll's Erscheinung nach Opernweise ein glänzender Schluss herbei geführt; die Leier erhält ihren Platz in der Reihe der Gestirne, und der folgende Gesang beschliefst das Ganze:

Phöbus.	Ob sich alles gleich verkehret, Bleibt doch stets der Tugend Lohn.
Cleon u. Dimas.	Wer nur sie beständig ehret, Trägt zuletzt den Preis davon.
Chor.	Orpheus' Ruhm soll ewig glänzen An des Himmels blauen Gränzen.
Melissa u. Nomia.	Wahre Liebe, feste Treue Glänzen an dem Sternendach.
Autonoe u. Aristäus.	Lasst uns itzund auf das neue Diesem Beispiel folgen nach.
Chor.	Keine Zeit soll je begraben Orpheus' Treu und Wundergaben.

*) »Leben« steht im Hamburger Texte; im Braunschweiger »Liebste«.

In Hamburg kam die zweitheilige Oper 1702 heraus und zwar mit Keiser's Musik, die schon für die Braunschw. Aufführung geschrieben sein wird, obwohl im Textbuche nichts davon gesagt ist. Beide Theile wieder in éinen zusammen gezogen, und zwar in drei Akte, wurden als »Orpheus und Eurydice« um 1705 gegeben (Braunschw., Fickels) und in der Sommermesse 1727 abermals erneuert (Wolfenb., Bartsch); in Hamburg machte man 1709 ein Stück von 5 Akten daraus.

Mit dieser Verherrlichung des Dichters und Sängers nahm unser Bressand von der Welt Abschied. Als sein Werk in zwei Theilen aufgeführt wurde, war er nicht mehr; wir ersehen dies und seine grofse Anhänglichkeit an die fürstl. Familie aus der rührenden, seltsamen Widmung, welche er als ein schon Gestorbener den Textbüchern vorsetzte. An den Herzog schreibt er: »Durchlauchtigster ꝛc. Als dorten der unglückselige Orpheus nach erlittenem Verlust seiner werthgeliebtesten Euridice von dem Grimm der Bacchus-Priesterinnen aufgerieben worden, ist von selbigem nichts übrig geblieben als seine Leyer, die letzlich noch ihren Flug an das Gestirne genommen und daselbst von dem Apollo unter selbiges versetzet, dadurch aber eben der Name dieses fürtrefflichen Sängers unsterblich gemacht worden. Nachdem nun derjenige so durch Ausbreitung der bewundernswürdigen Fürtrefflichkeiten, die man an Ew. Hochfürstl. Durchl. Person gleichsam zum Muster und Beispiel der Tugend und Vollkommenheiten vorleuchten sieht, sich bishero zum berühmten Sänger gemacht, bei noch zu früher Zeit die allgemeine Schuld der Natur bezahlen müssen, und nichts mehr von sich übrig gelassen, als seine Leyer, seine Gedichte: So schickt er zu Folge diss Exempels, so er in seinem letzt verfertigten Singspiel des Orpheus selbst noch fürgestellet, diss kleine Werklein davon auf gleiche Weise an das Gezelt des Durchlauchtigen Teutschen Apollo, und untersteht sich dasselbe Ew. Hochfürstl. Durchlaucht, so wie er vor diesen mit seinen Diensten, Leben, Gut und Blut gethan, in tiefster Unterthänigkeit zu widmen und zuzueignen, um dadurch auch zugleich, obwohl nur den geringsten Theil seiner unterthänigsten Dankbarkeit vor so viel in seinem Leben genossene unverdiente Hochfürstl. Gnaden abzustatten, davon das stete Angedenken auch noch in der Asche seines verstorbenen Herzens hervor grünet. . . welcher in seinem Leben unveränderlich gewesen Ew. Hochfürstl. Durchl. unterthänigst- und ganz gehorsamster Knecht F. C. Bressand«. Aehnlich, nur

noch weit überschwenglicher lässt er sich gegen die Herzogin vernehmen, von deren »Ruhm das Gerücht bereits den halben Erdkreis erfüllet«, was »mir zwar in meinem Leben nur allzu weitläuftige Gelegenheit zu meinen Gedichten« hätte geben sollen, »allein mein Unvermögen ist Ursach, dass ich selbiger [der Nachwelt] nur den geringsten Theil davon zu entdecken vermocht; ich werde aber hierinnen desto eher zu entschuldigen sein, in Betrachtung die Menge aller dieser Fürtrefflichkeiten so grofs, dass der sonst so geistreiche Homerus, wann er noch leben sollte, selbst schwerlich fähig genug sein würde, auch nur die Hälfte derselben nach Verdienst zu beschreiben«; doch reizen so viele von der Freigebigkeit der Herzogin »auf mich und die Meinigen in meinem Leben abgeflossene Gnadenzeichen meinen Geist in meinem Grab noch an, von diesem Dero Durchleuchtigen Ruhm noch ein Lied anzustimmen, um zu bezeugen, dass das Gedächtniss ersterwähnter so vieler Gnaden noch nicht ganz mit mir abgestorben sei«. Das klingt zwar sehr geschmacklos und servil; aber weil er, in den besten Mannesjahren vom Tode überrascht, eine unversorgte Familie hinterliefs, muss man ihm hier schon etwas zu Gute halten. Uebrigens bezweifeln wir nicht, dass der wesentliche Inhalt der Dedicationen noch von ihm selber herrührt.

Er war erst seit drei Jahren verheirathet, was wir aus dem schönen, gedankenreichen Hochzeitsgedichte erfahren, welches ihm sein Freund Postel verehrte. Es hat die Ueberschrift: »Vorzugs-Streit der Künste, als der Malerei, Ticht- und Singe-Kunst, bei der Hochzeitfeier (S. T.) Herrn Friderich Christian Bressands, Hochfürstl. Braunschw. Geheimten Cammer-Schreibers, mit (S. T.) Jungfer Anna Catharina Schröderinn, zu Wolfenbüttel den 24. Juni 1696« — und ist gedruckt in C. F. Weichmann's Poesie der Nieder-Sachsen (Hamburg 1721. 8) I, 154—58. Postel rühmt die Anmuth, den klugen Geist und die meisterlichen Gedichte seines Freundes in aller Herzlichkeit; man gewinnt hieraus die erfreuliche Ansicht, dass beide Männer, fern von Neid, in schöner Eintracht mit und neben einander wirkten. Auch Anton Ulrich und das von ihm mit grofser Pracht neu erbaute, östlich zwischen Wolfenbüttel und Braunschweig gelegene, jetzt verödete Salzthal bekommen von dem Lobe ihr Theil:

Die Malerei.

Schaut der Cherusker Schmuck, das Kleinod Teutscher Welt,
Das zierliche Salzthal mit seinen schönen Zimmern!
Da lässt mein Pinselwerk in tausend Zügen schimmern,
Was dieser Erden Rund an Malwerk künstlich hält.

Da kann ein einzig Saal mich an die Wolken heben,
Wenn Dürer, Raphael, wenn Kranach, Titian
Mit Palma, Tintoret, durch ihren Pinsel leben,
Obgleich die Leiber längst entführt durch Charons Kahn.

Die Singekunst.

Der nahe Harzwald tönt von meiner Lieder Klang,
Lässt Braunschweigs Schauplatz nur die schönen Spiel' erschallen;
Und könnt' ich sonst der Welt durch anders nichts gefallen,
Entschlüge dies allein mich der Verachtung Zwang:
Die Lust der Sterblichen und seines Landes Wonne
Sucht Seine gröſste Lust in meiner Lieblichkeit,
Und, wie ich einzig bin der Künste Fürst und Sonne,
So bleibet dieser Fürst die Sonne seiner Zeit.

Bei einer späteren Besprechung der Singspiele Postel's werden wir auf Bressand zurück kommen und sodann in einer Vergleichung beider diejenigen Züge nachholen, welche hier seinem Bilde zur nöthigen Abrundung noch fehlen. Beide starben früh; bei längerem Leben würde Postel zum Epos, Bressand zum recit. Drama übergegangen sein. Dass letzterer für das seiner Neigung so sehr entsprechende Drama nach französischem Muster nicht mehr leistete, lag zunächst daran, dass zu seiner Zeit am Hofe in Wolfenbüttel ein französisches Theater unterhalten wurde, Bressand also viele Gelegenheit hatte, das Drama der Franzosen kennen zu lernen, aber fast gar keine, sich auf demselben Felde zu versuchen. Dagegen brachte es seine Stellung als geh. Hofsecretär d. h. als Hofpoet mit sich, dass er fast unaufhörlich allerlei Hoffestlichkeiten, Ballette, Schäfer- und Gartenspiele anzuordnen hatte, und hierin erlangte er eine groſse Meisterschaft. Mehrere seiner Ballette sind oben angeführt, viele andere dürften nicht mehr im Druck erhalten sein. Hierin nun konnte er einen freistädtischen Dichter, wie Postel in Hamburg, leicht übertreffen, weil er seine Schäfer- und Tanzspiele für die Mitbetheiligung der hohen und höchsten Herrschaften schrieb, also zur Ausführung seiner Erfindungen die nachhaltigste Aufmunterung und die glänzendsten Mittel zur Hand hatte. Das Hofleben, namentlich wie man es in Wolfenbüttel und in Hannover führte, war der eigentliche Boden für das prunkvolle und mitunter auch sinnreiche Ballet. Hieraus erklärt sich auch, dass in Bressand's Opern so manche Scenen hübscher sinniger Gartenspiele, aber wenig groſse Ballette vorkommen. Die Opern wurden von wirklichen Sängern vor einem zahlenden Publikum aufgeführt, die Tanz- und Schäferspiele aber vom Hofe und für den Hof in abgeschlossenen

Gärten oder Palästen; desshalb hielt man beide aus einander oder vereinigte sie nur dann, wenn (wie bei den »wiedergefundenen Verliebten« Nr. 68) die Opern in dem herrschaftlichen Lustorte Salzthal gegeben wurden.

Bemerkenswerth ist noch, dass, während der Braunschw. Hof sich eines vergleichungsweise bedeutenden Singspieldichters rühmen durfte, seit Cousser's Abgange kein irgendwie namhafter, zur Composition einer Oper fähiger Musiker sich dort aufhielt, ja nicht einmal ein wirklicher Capellmeister vorhanden war (s. S. 263). Bressand hatte also auch im Musikalischen freie Hand.

90. *Der hochmüthige Alexander.* Singespiel, auf dem Braunschw. Schauplatz vorgestellet 1699. (Braunschw., Gruber's Wittwe.) Vorspiel und 3 Akte. Friderica Amalia, Herzogin Wittwe v. Schleswig-Holstein gewidmet; in der Sommermesse gegeben. Von Ortensio und Steffani, übersetzt von Fiedler.

91. *Hausknechts-Gedanken* bei der den 25. Aug. 1699 in Salzthal angestellten Wirthschaft. (Wolfenb., Bismarck's Wittwe.) Reime, die den einzelnen, verschieden costümirten Hofpersonen in den Mund gelegt sind. So hervorstechend war Bressand's Geschick in dergleichen Tanzspielen, dass man hier schon aus dem Stücke selbst auf einen andern Verfasser schliefsen muss.

92. *Singspiel,* von Melchior Daniel Meyer, LL. stud. (Helmstädt, Sal. Schnorr.) 3 Akte. Zu Anton Ulrich's Geburtstag »des MDCIC Jahrs aufgesetzet und unterthänigst offerirt«. So grofs und allgemein verbreitet war die Singspielwuth damals, dass Musensöhne sie zu Bettelgedichten benutzen konnten. Der gegenwärtige fasst sich kurz und reimt u. a. so:

    Aria. Die Natur ist gar zu schwach, die Sachen
    So zu schaffen und perfect zu machen.
    Aber Weisheit und Verstand,
    Bieten die ihr Hülf und Hand,
    Wird zum Bilde aufgetrieben,
    Was sonst wär' ein Klotz geblieben. (I, 2.)

Der Hr. Studiosus scheint aber, weil der Sauerteig weiser Verstandeskräfte sich in ihm nicht treibend erwies, wirklich ein Klotz geblieben zu sein.

93. *Lucius Verus,* in einem singenden Schauspiele auf dem grofsen Braunschw. Schauplatze vorgestellet. (Wolfenb., sel. Bismarck's

Schriften.) 3 Akte. Obiges Textbuch stammt aus dem Winter 1701, die Oper aber wurde »zum ersten mal aufgeführet 1699. Der Verfasser [Uebersetzer] ist G. Fiedler; ist aus dem Italiänischen«. Diese Bemerkungen sind einem Drucke in der Bibliothek zu Hannover beigeschrieben. In Hamburg kam das Stück 1702 als »Berenice« heraus, in Darmstadt 1712 halb italienisch halb deutsch als »*Berenice e Lucilla,* Ber. u. Lucilla oder das tugendhafte Lieben« wovon sich die Partitur in Wolfenbüttel befindet.

Um 1700.

94. *Die Römische Großmuth, oder Mutius Scevola,* in einem Singespiel vorgestellet. (Braunschw., Gruber's Wittwe.) 3 Akte. Ist eine Verdeutschung des 1692 hier ital. gegebenen M. Scävola Nr. 48, und zwar von Bressand, wie wir durch Mattheson erfahren, der den deutschen Text neu in Musik setzte und als »Porsenna« 1702 in Hamburg aufführte. Vermuthlich nahm Bressand gleich nach 1692 die Uebersetzung vor.

95. *Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades.* (Braunschw., Gruber's Erben.) Italienisch von Ortensio und Steffani; hier wie 1697 in Hamburg nach Fiedler's Uebertragung.

1700.

96. *Endimione.* Favola per musica . . . *Endimion,* in einem singenden Schäferspiel vorgestellet auf dem fürstl. Wolfenb. Theatro. (Wolfenb., sel. Bismarck's Schriften.) 3 Akte. Ital. mit deutschen Summarien. Das *erste* Textbuch, mit demselben Titel zu einer Vorstellung in Salzthal gedruckt, erschien ebenda im Jahre 1700 und ist von dem Componisten G. C. Schürmann dem Herzoge Christian Ludwig von Meklenburg gewidmet. In der Zuschrift sagt er: »diese Erstlinge« seiner Composition widme er einem sehr musikliebenden Fürsten, der den hiesigen Opern schon oft mit Vergnügen beigewohnt habe; das Stück sei »schon anderwärts« vorgestellt, und »die Music davon ist allhier eine Zeit hero wiewohl umsonst erwartet worden, daher ich unternehmen wollen, es von neuem in die Musik zu setzen, ob ich wohl billig fürchten sollen, ich werde darinnen nicht so reüssiret haben, als etwan ein geübterer Componist oder der Erste gethan hat«. Mit dem »Ersten« kann nicht etwa Keiser gemeint sein, welcher in demselben Jahre ein deutsches Singspiel Endymion in Hamburg zum Vorschein brachte, sondern wahrscheinlich G. Bonon-

cini, dessen favola per musica Endimione zuerst in Lodi 1693, später (1706) in Wien aufgeführt wurde. (Allacci p. 288.) Ulrich König übersetzte oder bearbeitete das Stück für Hamburg, wo es als »Diana« mit Keiser's Musik 1712 heraus kam. Das ital. Pastoral wurde 1720 in Wolfenbüttel erneuert, s. Nr. 152.

97. *Die sich erfreuende Jahreszeiten.* Ballet zu Anton Ulrich's Geburtstag den 4. Oct. 1700. (Wolfenb., sel. Bismarck's Schriften.) An das Ballet schloss sich die ital. Oper:

98. *Il figlio delle selve* . . . Der in der Wildniss erwachsene und erzogene Sohn. (Wolfenb., ebenda.) 3 Akte.

99. *Gedichte* auf die Personen, welche am 14. Oct. 1700 zu Ehren Anton Ulrich's ein *Bacchus-Ballet* aufführten. (Wolfenb., ebenda.)

Um 1701.

100. *Daniel,* in einem Singspiele vorgestellet auf dem Braunschw. Schauplatze. (Braunschw., Gruber's Wittwe.) 3 Akte. Verschieden von dem Daniel Anton Ulrich's aus dem Jahre 1663, Nr. 20, kann es doch recht wohl ebenfalls von demselben fürstl. Verfasser herrühren; es sieht ganz aus wie das Werk eines ermatteten, herunter gekommenen Geistes, hält sich an das apokryphische Buch von der Besiegung des Bel und Drachen durch Daniel und ist weit gehaltloser als das frühere Stück.

101. *Salomon,* in einem Singspiele auf dem Braunschw. Schauplatze vorgestellet. (Braunschw., Chr. Fr. Fickels.) 3 Akte. Ebenfalls ohne Angabe der Autoren; in Hamburg, wo das Stück 1703 unter dem Titel »Die über die Liebe triumphirende Weisheit, oder Salomon« gegeben wurde, werden Hunold-Menantes und Keiser als die Verfasser genannt. Dass aber Hunold nur ein Braunschw. Stück bearbeitete und auch hier die Vermuthung statthaft ist, Anton Ulrich selber habe den Text geschrieben, ersehen wir aus der Hamburger Vorrede: »Der bei aller Nachwelt verehrungswürdige König Salomon hat schon vor einigen Jahren meritiret, von einem grofsen und mit aller hohen Fürsten-Klugheit begabten Herzoge auf dem grofsen Braunschw. Schauplatze aufgeführet zu werden; und also hoffet man bei dessen weiterer Vorstellung nicht unbillig eine allgemeine Approbation . . . Dass man aber dieses Schauspiel durchaus geändert, und sowohl die Music, Poesie als auch die Invention und Einrichtung anders und kürzer gemacht, ist aus solchen Ursachen geschehen, die

ein jeder errathen kann, der die Opern, das hiesige Theatrum und den Gout der Leute verstehet. Die einzige Partie von Salomon ist, was die Poesie und die Music anbelanget, aus gewisser Raison so geblieben; nur dass man wegen der Weitläuftigkeit vieles ausgelassen und zuletzt eine neue Arie hinzugesetzet, welche, wie auch eine andere Arie des Salomons, in der Music neu ist, und will man selbige aus unnöthiger Sorgfalt nicht beschreiben, weil ein jeder den grofsen Unterscheid der alten und neuen Composition leicht verstehen wird. Imgleichen hat man auf Vornehmen Befehl, den man allezeit gerne respectiret, diese Arie in den dritten Act mit eingerücket 'Euch ihr schönen Augen muss ich lieben', und es dem hochgeneigten Leser berichten wollen, um nicht angesehen zu werden, als ob man sie vor die seinige ausgäbe. Sonsten die Verwandlungen betreffend, selbige sind durchaus rar, und werden wegen ihrer Schönheit die Augen nicht unvergnügt lassen: man hat wenig neues hinzu gesetzet, sondern weil sie sehr wohl ausgesonnen, selbige gelassen wie sie zu Braunschweig die hohen Zuschauer contentiret. Wie man denn anbei versichert, dass man nicht aus Mangel der gebührenden Estim diese Opera in dem übrigen geändert, sondern blofs aus Veranlassung hiesiges Theatri«. Dass Hunold (und fast will es scheinen auch Keiser) das Werk eines Andern nur für Hamburg bearbeitete, erhellt hieraus deutlich. Salomon ist hier nur ein erbärmlicher Schwächling; unter üppigen Weibern, untreuen Hofdienern und ekelhaften Götzenopfern schleppt sich die Geschichte hin. Bei dem Molochopfer trifft den verlogenen Hofbeamten Hesed das Loos, und er kommt in den Feuerofen: aber in Hamburg wollte es der Geschmack, dass just ein reisender Schneidergeselle aus Jüterbock anlangte, mit welchem Hesed Kleider und Schicksal tauschen konnte, so dass jene unschuldige Schneiderseele unter Hesed's Scherzen in's Feuer wandert. Salomon sagt:

> Die Freiheit, die ein König hat,
> Wird nicht so leicht dem Unterthan verstatt;
> Ein König ist von den Gesetzen frei,
> An die man jenen sieht dass er gebunden sei. (I, 8.)

Doch zuletzt empfindet er Scrupel wegen mancherlei Ausschweifungen und Thorheiten, macht eine Schwenkung zurück zu den Altären des Gottes Israel's, und die Glocken wahrer Weisheit läuten nunmehr also:

Salomon. Ich bin des Lebens müd' und satt,
Denn ich befind,
Dass alle Ding' jedoch nur eitel sind,
Und nichts Bestand auf dieser Erden hat:
Drum bin ich nun des Lebens satt.
Ja, alles ist nur eitel, eitel, eitel.
Chor. Ja, alles ist nur eitel, eitel, eitel. (III, 22. *Fine.*)

Ziemlich ähnlich erging es dem alternden Herzog Anton Ulrich, der aber dann, die besseren Anfänge seiner Jugend vergessend, ermattet und immer noch tief weltlichen Sinnes in den Schoofs der römischen Kirche zurück sank. So dürftig das Stück ist, verdient es nebst dem Daniel doch Beachtung als geistliche Oper neuen Schlages, als Singspiel welches ganz in italienischen Formen sich auf biblische Gegenstände und religiöse Umwandlung des Menschen bezieht. In Hamburg fand sich Hunold durch den Erfolg des Salomon ermuthigt, den Nebucadnezar ganz ebenso verarbeitet baldigst folgen zu lassen. — Erneuert in der Sommermesse 1724. (Wolfenb., Bartsch.)

102. *Sylvanus' und Titan's Freuden-Bezeugung.* (Wolfenb., Christian Bartsch.) Zum Geburtstage der Herzogin Christine Louise, den 20. März 1702. Halb Gespräch, halb Cantate.

Um 1702.

103. *Attalanta, overò La costanza in amor vince l'inganno* . . . Attalanta, oder die über alle List siegende Beständigkeit. In einem singenden Schäferspiel auf dem Salzthal. Theatro vorgestellet. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Zum Geburtstage der Churfürstin Sophia von Hannover. Ist von Bressand's Stück Nr. 86 der Behandlung nach gänzlich verschieden; Theseus fehlt hier.

104. *Die schöne Psyche,* in einem Singespiel auf dem Braunschw. Theatro vorgestellet. (Braunschw., Fickels.) 3 Akte. Ist die Psyche von Postel (1701) mit wenigen Veränderungen; ebenfalls der Churfürstin Sophia gewidmet. Erneuert 1719.

Um 1703.

105. *Ixion,* in einem Singspiel von Gottlieb Fiedlern. (Braunschw., Fickels.) 3 Akte. Erdmuth Dorothea, Herzogin von Sachsen gewidmet. Erneuert Lichtmessen 1722, bei welcher Gelegenheit wir erfahren, dass Schürmann der Componist war. Fiedler erbte Bressand's Amt ohne seine Gaben; das Stück ist sehr verwahrloft, bei dem kreuzweisen Lieben und Betrügen spielen Jupiter und Juno die Hauptrollen. Aus dem Jahre 1704 liegen keine Spiele vor, was durch

den am 26. Jan. erfolgten Tod des ältesten regier. Herzogs Rudolph August, sowie durch den der Gemahlin Anton Ulrich's, Elisabeth Juliana am 14. Febr., erklärlich wird.

106. *Das verstöhrte Troja.* In einem Singespiele vorgestellet auf dem gr. Braunschw. Theatro und . . . Anthon Ulrichen, Herzogen ꝛc. unterth. gewidmet. (Braunschw., Fickels.) 5 Akte. Der »Author«, welcher seinen Namen nicht weiter genannt hat, erkühnet sich »vor Dero Hochfürstl. Clemence diese ersten Früchte eines theatral. Schauspieles allerdemüthigst nieder zu legen«. Erneuert und auf 3 Akte zusammen gezogen wurde es als »Das zerstörte Troja« in der Wintermesse 1724 zu Braunschw. gegeben (Wolfenb., Bartsch).

Um 1705.

107. *Leonilde oder die siegende Beständigkeit.* (Braunschw., Fickels.) 3 Akte. Von Fiedler; der Herzogin Sophia Amalia gewidmet.

108. *Helena rapita da Paride* . . . Oder die vom Paris geraubte Helena. (Braunschw., Fickels.) 3 Akte. Ital. nebst pros. Uebersetzung. Im Jahre 1709 wurde diese Oper sowohl den Worten als der Musik nach von Keiser deutsch bearbeitet und in Hamburg gegeben, bei welcher Gelegenheit uns mitgetheilt wird, dass die Braunschw. Aufführung nur eine Wiederholung des ital. Stückes war, welches in Amsterdam mit Fiocco's Musik heraus kam.

109. *Aci, e Galatea.* Trattenimento pastorale . . . Acis und Galatea, Schäferspiel. (Wolfenb., Bartsch.) 25 Scenen. In Salzthal vorgestellt; ital. mit pros. Uebersetzung.

110. *Faustolo.* Favola pastorale per musica . . . Faustolo in einem singenden Schäferspiel vorgestellet. (Braunschw., Fickels.) 5 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung.

111. *L'Armeno.* Drama per musica ... Der Armenianer, in einem Singespiel vorgest. auf dem hochfürstl. Theatro zu Wolfenbüttel. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. Eine komische Oper, eigentlich ein erweitertes Zwischenspiel und ganz in der spafsnärrischen Haltung solcher Spiele. Ein Wunder, dass Hamburg so etwas sich entgehen liefs.

1706.

112. *Der grofse Alexander.* Schauspiel, aus dem Franz. des Herrn Racine durch eine gleichsilbige ungezwungene Uebersetzung von dem in der ehemaligen Teutsch-gesinnten Genossenschaft genannten Zerschellenden. (Braunschw., Fickels.) In Alexandrinern. Der

Uebersetzer will einem vornehmen Freunde hiermit beweisen, dass die Vortrefflichkeit unserer Muttersprache sich auch darauf erstrecke, jedes Volksthum nach seiner Art wiederzugeben, während Frankreich alles franzôsire. Gedanken dieser Art wurden besonders durch den damaligen Krieg angefacht. Die Ausführung ist freilich nur mäfsig.

1707.

113. *Giasone, overò Il conquisto del vello d'oro* . . . Jason, oder die Eroberung des güldenen Flüsses. (Braunschw., Fickels.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. Prinzessin Elisabeth Christine Amalie, der Verlobten des damaligen spanischen Königs, nachherigen deutschen Kaisers Karl VI., am 15. Aug. 1707 gewidmet und zwar, wie bei dem letzten Werke Bressand's, ebenfalls von einem schon gestorbenen Verfasser. Die Prosa der hiesigen Uebersetzung brachte man später in Reime und machte daraus 1720 in Hamburg und 1722 in Braunschweig eine deutsche Oper, s. Nr. 161.

114. »*Der von Prinz Eugenio und Duc de Marlebourg curirte Ludovicus der XIV., König von Frankreich und Novarra:* In einer lustigen Opera betrachtet von einem aufrichtigen Teutschen. Gedruckt zu Siegeland MDCCVII.« 3 Blätter und 56 Seiten, lange Vorreden und 5 Akte. Ein satirisch-politisches Stück, natürlich nicht für die Darstellung berechnet, sondern nur der damals beliebten Opern wegen in diese Form gebracht, wie der Poet in der Zuschrift an den grofsen Ludwig sagt:

> Du grofser Ludewig, an Kräften sehr geschwächt,
> Bezwinger dieser Welt, von Helden überwunden;
> Unchristlich Christlichster, mit Unrecht habe Recht:
> Dir sei zur Traurigkeit diss Freudenlied erfunden —
> Und weil dein stolzer Zweck auf Wollust pflegt zu zielen,
> So lass dir dieses Werk hinfort zur Oper spielen.

Unser nicht blofs aufrichtiger, sondern auch sehr grober Deutsche empfiehlt dem Frankenkönige die Rahab von Jericho zur Schutzgöttin, und Ludwig's politische Cur wird durch eine medicinische versinnbildlicht. Aus der Bewahrung dieses wie des folgenden Stückes in Wolfenbüttel und aus den Spielen selbst ist zu entnehmen, dass sie am Braunschw. Hofe entstanden. Hier im letzten Akte heisst es: »Das Theatrum ist ein kleines Cabinet eines fürstl. Frauenzimmers mit einer auf dem Tisch liegenden Laute oder Harfe, Viol da Gamb oder Clavicimbel, was man zum Fundament [d. h.

welches von diesen vieren man zur Begleitung des Gesanges] nehmen will«, und es »erscheinet eine über alle masen schöne Prinzessin, als künftige Braut Carln des Dritten, Königs von Spanien, in sehr prächtiger Kleidung«, Sehnsuchts- und Siegeslieder singend, nämlich die Nr. 113 genannte und wirklich bewundernswerth schöne Braunschw. Prinzessin, die Mutter der Kaiserin Maria Theresia.

1708.

115. »*Ludwig des Grofsen, König in Frankreich, Trauerklage und wohlbedächtliches Testament,* welches derselbe gleich nach Uebergab der weltberühmt- und importanten Vestung Ryssel oder Lille aufgesetzet; in einer darüber zu Paris den 25. Octobris Anno 1708 gehaltenen Opera vorgestellet, und nun aus dem Franz. in das Hochteutsche übersetzet. Gedruckt in obbesagtem Jahre.« 12 Blätter; Recitative und Arien. Madame Maintenon muss rathen und trösten, wie im vorigen Stücke; dieses zweite ist gelinder. Der sachlichen Verwandtschaft wegen führen wir hier auch noch ein gereimtes Gespräch aus dem nächstfolg. Jahre an: »*Solenne Leich-Begängniss,* dem Französischen Glück in der Campagne Anno 1708 gehalten, vorgestellt in einer Recapitulation aller dessen vergebens tentirter Enterprisen, wie auch ein unfehlbares Prognostikon auf das 1709te Jahr, vorgestellt in einem Gespräch zwischen einem Calendermacher und Harlequin.« 8 Blätter. Hier ist die Sprache schon kleinlauter, wie denn auch das Endergebniss des grofsen Krieges am allerwenigsten den Hoffnungen der Deutschen entsprach. Auch das folgende Stück gehört noch in das Gebiet der Tagesgeschichte.

116. *Der erfreuten Ocker-Schäfer angestelltes Fest* über Ihrer Majestät der Königin Elisabeth Christina in Hispanien, geb. Herzogin zu Braunschweig, glückliche Ankunft in Barcellona und des darauf vollzogenen königl. Beilagers mit Ihrer kathol. Maj. Carl den Dritten König v. Hispanien und beider Indien, präsentiret auf dem grofsen Braunschw. Theatro. (Braunschw., Zilliger. 1708.) »Die Musik ist componiret von dem hochfürstl. Braunschw. Lüneb. Capellmeister Herrn Schürmann.« Hier sind einmal wieder die Sänger angegeben: Mons. Weise, Madem. Christiana Döbrechtin, Madem. Johanna Döbrechtin, Msr. Oesterreich, Mons. Schmid, Mlle. Beckerin, Mons. Kelner, Mad. Ludwigen, Mons. Schürmann; Tanzmeister Bonnefond und de la Marche. In den Aufzügen und Tänzen wirkten Hofpersonen mit.

117. *Semiramide, overò La regina creduta rè* . . . Semiramis, oder Die vor König gehaltene Königin. (Braunschw., Fickels.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. Deutsch wurde das Stück hier 1748 gegeben mit Hasse's Musik, wobei alle Arien italienisch blieben.

Um 1709.

118. *Antonino, e Pompeiano* . . . in einem Singespiel vorgestellet. (Braunschweig, Fickels.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. 1717 war das Stück unter dem Namen »Julia« in Hamburg, ähnlich wie Nr. 108 bearbeitet, mit den nöthigen Späſsen ausgestattet und zu 5 Akten erweitert.

119. *Nino* . . . Ninus oder die befestigte Monarchie. (Braunschw., Fickels.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. Der Prinzessin Charlotte Christ. Sophia gewidmet. Zoroaster spielt hier als Ninus' Gegner eine Hauptrolle, wird aber vom Blitze »verzehrt« und dadurch des Ninus Monarchie gegründet. In der Sommermesse 1730 wurde die Oper hier in Braunschweig unter dem Titel »Ninus und Semiramis« deutsch gegeben (Wolfenb., Bartsch).

120. *Mario fuggitivo* . . . Der flüchtige Mario. 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. 1708 war die Oper in Wien mit G. Bononcini's Musik, deren Partitur sich in Wolfenbüttel befindet; 1729 in der Wintermesse wurde sie in Braunschw. deutsch gegeben (Wolfenb., Bartsch).

121. *Brutus.* Trauerspiel, vorgestellet auf dem kl. Theatro des fürstl. Lusthauses Salzdalen. (Wolfenb., Bartsch.) 5 Akte. Von Fiedler verfasst oder wahrscheinlich nur zugerichtet; aufgeführt zum Vergnügen Anton Ulrich's von mehreren seiner Kinder, Kindeskinder, Neffen und Nichten, welche auch die Dedication an ihn unterzeichnet haben: wie ein anderer Brutus, heisst es darin, habe er im Kriege für das Vaterland seinen Sohn geopfert.

1710.

122. *Isse oder die vergnügende Liebe,* in einem Pastoral. 3 Akte und Epilog. In Wolfenbüttel aufgeführt und zwar zu der am 12. Sept. 1710 stattfindenden Vermählung des Erbprinzen August Wilhelm mit Elis. Sophia Maria v. Holstein-Norburg. Apoll's Sieg über Marsias.

Um 1710.

123. *Perseus und Andromeda,* oder *Die weissgeborne Mohrin.* 4 Blätter. Ein Schauspiel, zu Ehren Anton Ulrich's vorgestellt von der hier anwesenden Veltheimischen Compagnie deutscher Comödianten.

124. *Die verstörte Irmensäul,* oder *Das bekehrte Sachsenland.* (Blankenburg, Struve.) 5 Akte; Dialog, Recitativ und viele Arien. Vorgestellt »von hiesiger Schul-Jugend«. Die gelehrte Vorrede hat ohne Zweifel der Schulmonarch geschrieben, wahrscheinlich das Stück ebenfalls; nach Nr. 133 hiefs er Michaelstein.

125. *Die beseelte Statue.* Singespiel. (Blankenburg, Struve.) 3 Akte. Ebenfalls ein Schäferspiel, wie alle übrigen hier aus Blankenburg verzeichneten Stücke; obiges ist verschieden von den Salzthaler »beseelten Statuen« Nr. 66.

126. *Merope.* Trauerspiel. (Blankenburg, Struve.) Aus dem Italienischen übersetzt; wird hier »Oper« genannt, hat aber kein Recitativ, sondern prosaischen Dialog nebst Arien und Chören am Schluss der Akte.

127. *Die Gedult des Socrates bei seinen zwei Weibern.* (Blankenburg, Struve.) Ist das alte Lustspiel von Chr. Flemmer in 5 Akten, Nr. 22, also keine Oper, aber hier mit einem musikal. Vorspiele versehen.

1712.

128. *Der verliebte Jacob und Rahel.* (Blankenburg, Struve.) Eine Operette.

129. *Fredegonda.* Drama per musica. (Braunschw., Fickels.) 3 Akte. Ital. mit gereimter Uebersetzung. Ulrich König überarbeitete das Stück, worauf es 1715 mit Keiser's Musik in Hamburg aufgeführt wurde. König hat aber nur die hiesige (vielleicht von Schürmann verfasste) Uebersetzung umschrieben bei fast gänzlicher Belassung des Inhaltes und Fortganges, und er hätte weit besser gethan, den Braunschw. Text ganz einfach abzuschreiben mit Einklebung der nöthigen ital. Arien, denn z. B. die Doppelneigung der Galsuinde zu Chilperich und zu seinem Bruder Sigibert ist im Original viel besser durchgeführt, als bei König. Als man »*Fredegunde*« hier in der Sommermesse 1720 deutsch gab (Braunschw., Meyer), benutzte man auch fast ohne alle Zurichtung und Kürzung die frühere Uebersetzung. Bei der Erneuerung in der Sommermesse 1742 (Wolfenb., Bartsch) war nur das Recitativ deutsch, alle Arien blieben italienisch.

In den letzten vier Jahren der Regierung Anton Ulrich's hören wir nichts mehr von Singspielen in Braunschweig, Wolfenbüttel oder Salzthal, woraus man indess nicht geradezu schliefsen darf, dass während der ganzen Zeit auch das Braunschw. Theater geschlossen war. Als

Capellmeister fungirte seit 1707 Georg Caspar Schürmann, der hier schon als Altist von 1697—1701 in Ermangelung eines Capellmeisters dessen Stelle versah (Walther, Lex. 558), ein vielseitig gewandter geschickter Mann und vorzüglich guter Dirigent. Von sonstigen Musikern hören wir aus dieser Opernzeit garnichts, ausgenommen dass »Jonathan Paul Kelner« im J. 1703, nachdem er »bereits in die 18 Jahre bei hiesiger fürstl. Capelle gestanden«, den Dienst des beförderten Hofkantors neben seiner vorigen Anstellung und dadurch eine Mehreinnahme von 100 Thalern erhielt. Von einer Anstellung besonderer Sänger für die Bühne war noch keine Rede; auch bei Kellner heisst es noch, er solle »nach wie vor bei dem Choro Musico, sowoll bei Verrichtung des Gottesdienstes, auch vor unser fürstl. Tafel und sonsten auf Erfordern mit der vocal Musica präsentiren«. Die nöthigen Sängerinnen scheint man sich für die Messen oder Hoffestlichkeiten gemiethet zu haben; die ersten Bestallungen für Frauen kommen während der folgenden Regierung vor.

August Wilhelm 1714—1731.

Im Jahre 1715 war das Fundament des Braunschw. Opernhauses sehr schadhaft und bedurfte einer gründlichen Ausbesserung. Das Aerarium (die Kammer) wurde angewiesen, die Kosten zu bestreiten; ex ærario sei es erbaut, wird bei dieser Gelegenheit gesagt, zur Aufnahme der Messen und zum Vergnügen der Fremden, die dem Aerar jährlich ein bedeutendes zubrächten, so dass dasselbe die Kosten für das Schauspielhaus wohl mit Recht übernehmen könne.

Unter Anton Ulrich war die Capelle nach alter Weise noch immer dem Hofmarschallamt zugeordnet; jetzt zuerst begegnen wir einem Intendanten oder Capelldirector, *Conrad Detleff v. Dehn*. Eine Verordnung des Herzogs an ihn über den Etat der Capelle besagt: Aus dem Kammergut waren bisher für die Capelle bestimmt 6060 Thaler, daneben jedoch hatte der Fürst aus seiner »Hand-Chatoul gar viele zur Music gehörige Bedienten« noch unterhalten müssen. Nun waren ihm aber von den Klöstern jährlich 2000 Thlr. zum Unterhalt der Capelle (weil dieselbe auch zu kirchlicher Musik verwendet wurde) bewilligt: diese will er zu dem Bisherigen legen, also den Etat von 6060 auf 8060 Thlr. erhöhen, dafür aber auch von den vielfachen Nebenausgaben und Zuschüssen befreit sein. Mit den 8060 Thlrn. soll der geh. Rath von Dehn als Capelldirector folgenden Aufwand bestreiten: die Gehalte aller Vocalisten und Instrumentisten, auch die Gratificationen für fremde Musiker, der

Tänzer, der franz. Komödie, das jährlich am 12. Sept. zum Geburtsfest der Herzogin und der Vermählung (s. Nr. 122) in Salzthal aufzuführende Pastoral, die am 8. März als dem Geburtstage des Herzogs in Wolfenbüttel vorzustellende Oper oder franz. Komödie, item was sonst an Gallatagen vorfalle, in jeder Braunschw. Messe zum Ballet das Parterre einmal mit Wachslichtern zu illuminiren, die erforderlichen Instrumente zu schaffen und in Stand zu halten u. s. w. Dabei stand ihm die Annahme wie die Abdankung, die Erhöhung wie die Einziehung der Gehalte und dergl. zu, auch will der Herzog ohne sein Wissen Niemand in Dienst nehmen, um den Geschäftsgang nicht zu stören; nur hat der Capelldirector seine Disposition stets »so zu machen, dass die vorerwähnte, sowohl ordinair- als extraordinaire Ausgaben davon bestritten werden können«. Wolfenb., 23. Oct. 1720. Als Dehn überhäufter Geschäfte und einer Reise nach Frankreich wegen auf einige Zeit von diesem Amte befreit zu sein wünschte, übertrug der Herzog es dem Kammerrath *Levin August Rhetz;* Harzburg, 21. April 1723.

Aus der Zeit von Dehn's Verwaltung liegt auch die Bestallung einer Sängerin vor.

Von Gottes Gnaden Wir August Wilhelm ꝛc. urkunden und bekennen hiemit, was gestalt Wir *Maria Elisabeth Jacobi* in Unsere fürstl. Hofcapelle als Soprano in Gnaden bestallet und angenommen, dergestalt und also, dass Sie . . . insonderheit Ihrer angetretenen Function gemäfs bei denen von Unser fürstl. Hofcapelle in Kirchen, Concerten, Opern und sonsten anzustellenden Musiquen als Soprano sich fleissig und unverdrossen erzeigen, dero Behuf dem Unserer fürstl. Capelle vorgesetzten jedesmaligen Directori, und nächst selbigen dem Capellmeister in allen zu Unsern Dienst ergehenden Anordnungen schuldigen Respect, Gehorsam und Folge respective leisten, die angesetzten Proben und Concerts gebührlich abwarten und niemalen ohne erhebliche Ursache versäumen, oder da dergleichen Sie davon abhalten sollte, selbiges in Zeiten dem Capellmeister anzeigen; gegen Festins, Geburts- und Namenstäge, wie auch Messen oder andere Zeiten, da wir vornehmlich Unsere Capelle aufwarten lassen, keine Erlaubniss anderwärts hin zu reisen bei Uns suchen, oder wenn Wir selbige Ihr gnädigst gegönnet und ertheilet haben, über die bestimmte Zeit nicht ausbleiben, vielmehr beständig dasjenige beobachten und fleissig verrichten solle und wolle, was Ihr in aufmerksamer Abwartung Ihrer Dienste obliegen und Uns zu gnädigen Gefallen gereichen möchte. Wogegen Wir Ihr Maria Elisabeth Jacobi zur Ergötzung für solche Ihre treuleistende Dienste eines für alles jährlich *Zweihundert Thaler* versprechen, auch selbige mit 50 Thlrn. von denen zu Unser Capelle destinirten Geldern gegen Quitung quartaliter richtig auszahlen und diese innstehende Weihnachten mit Ausreichung Zwanzig fünf Thlr. als dem halben Quartal bis Weihnachten den Anfang machen lassen wollen. Wenn auch wider

Vermuthen sich begeben sollte, dass bei Uns Sie Maria Elisabeth Jacobi von Jemanden etwa verunglimpfet werden möchte: so wollen Wir Sie dagegen gerne hören, Verantwortung gestatten, und nach Befinden Sie Ihrer Unschuld allemal geniefsen lassen. Da Uns aber aus erheblichen Ursachen Maria Elisabeth Jacobi in Unsern Diensten länger zu behalten nicht mehr anstehen sollte: so bleibet Uns bevor, ein Viertel Jahr vorher dieselbige Ihr aufzukündigen; gestalt dann auch derselben hierdurch frei gelassen wird, falls Sie in Unsern Diensten zu bleiben kein Belieben haben möchte, dieselbe drei Monat vorher aufzusagen und Ihre Dimission gebührlich zu suchen, welche Ihr dann in Gnaden ertheilet, und Ihr etwan abgedienter Nachstand ohne Verkürzung gereichet werden solle. Urkundlich ꝛc.

Wolfenb., 4. Dec. 1722. *August Wilhelm.* C. D. v. Dehn.

Wären sämmtliche Bestallungen aus dieser Zeit erhalten, so würden wir leicht entscheiden können, ob Mattheson's Behauptung »Ich bin wol der erste, der [Anno 1716] bei ordentlichen, grofsen Kirchen-Musiken, vor und nach der Predigt, 3 bis 4 Sängerinnen angestellet hat« (Grofse Generalbassschule S. 40) auch ausserhalb Hamburgs Gültigkeit hat; die einfache Art, in welcher die genannte Jacobi gleich allen männlichen Mitgliedern der Capelle auf Mitwirkung bei der Kirchenmusik angewiesen wird, scheint indess auf einen schon üblichen Gebrauch zu deuten, und mehr noch können wir aus einer dürftigen Nachricht Walther's schliefsen, welche besagt, dass »Christiana Paulina Kellnerin als eine grofse Virtuosin und Sängerin annoch [um 1730] in Hochfürstlichen Weissenfelsischen Diensten« stand (Lex. S. 338). Es ist dies die oben mehrfach genannte »Pauline«, und an dem Hofe zu Weissenfels hätten wir demnach wohl die frühesten deutschen Kirchensängerinnen zu suchen.

Zu denjenigen Bestallungen, die wir mit Bedauern vermissen, gehören namentlich die von *Hasse* und *Graun,* welche beide als Sänger an dem Braunschw. Theater wirkten und hier ihre ersten Werke hervor brachten. In dem ganzen folgenden Zeitraume hatte das Hoftheater einen festeren Bestand und eine gröfsere musikalische Bedeutung, als die jedem Winde preis gegebene Bühne in Hamburg.

1715.

130. [*Regnerus und Olaus.*] In der Wintermesse in Braunschw. aufgeführt. Die Dedication ist von Schürmann, dem Componisten, am 2. Febr. unterzeichnet. Der Titel ist nur muthmafslich richtig, denn es liegt kein vollständiges Textbuch vor. Den Inhalt bilden gothisch-scandinavische Geschichten aus Saxo Gramm.

131. *Cantate,* auf das Geburtsfest des reg. Herzogs am 8. März; italienisch, Schäfereien.

132. *La costanza trionfale.* Drama pastorale . . . Die siegende Beständigkeit, in einem Schäferspiele vorgestellet. (Wolfenb., Bartsch.) Prolog und 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. Zum Geburtstage der reg. Herzogin, 12. Sept., die hier »die kluge und wahre Minerva unserer Zeiten« genannt wird, »auf dem neuen herzogl. Salzthalischen Theatro« gegeben. Dass hier wirklich ein neues oder doch von Grund aus neu eingerichtetes Theater gemeint ist, erfahren wir aus dem Stücke; Apoll sagt nämlich über den Herzog: »Er hat, seinen ohnedem schon unsterblichen Namen noch mehr zu verewigen, sich einen Schutzgott von mir, von euch und allen guten Künsten erkläret, und mit Ihm wohlanständiger Pracht ein neues Theatrum, Orchester und Machinen bauen lassen, lässet auch selbiges heute zum ersten mal eröffnen«. Ein derartiges Pastoral wiederholte sich hier oder in Wolfenbüttel alljährlich, wie schon S. 264 gesagt ist.

133. *Die Freuden Joseph's und dessen Brüder,* in einer Komödie vorgestellet auf dem Blankenburgischen Rathhause. Von Joh. Car. T. R. Michaelstein. (Blankenb., Struve.) Prolog u. 5 Akte. Ein Schauspiel mit 8 Arien; zum Geburtstage der Herzogin Christiane Louise, 20. Mai. Der Prolog vertheidigt das Komödienspiel der Christen in gelehrten Reimen.

1716.

134. *Die Pleiades.* (Braunschw., Zilliger.) Ist das von Bressand gedichtete Stück Nr. 56, jetzt von Schürmann neu componirt; erneuert Lichtmessen 1735.

135. *Teodosio ed Eudossa.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. Zum Geburtstage der reg. Herzogin in Wolfenbüttel aufgeführt. In Hamburg war es 1718, ebenfalls italienisch (wobei die Musik Fux, Gasparini und Caldara zugeschrieben wird), und zwar unter Mitwirkung eines Castraten vom hiesigen Hofe, dessen Namen und Lob wir bei dieser Gelegenheit hören. Dem Hamb. Textbuche (in der Sammlung der dortigen Bibliothek) liegt auf einem gedruckten Blatte ein Gedicht bei mit der Ueberschrift: »Kling-Gedicht: Zu wohlverdienten Ruhm des fürtrefflichsten Sig[re] Pietro Guazzini, Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Braunschw. Lüneb. Wolfenbüttel Virtuosen und wohlbestallten Cammer-Musici: Als derselbe am 14. Nov. 1718 auf dem berufenen Hamb. Theatro in der Opera Theodosius die ausbündige Aria 'Vanne tosto, fuggi' etc. mit grösseстem Applausu recitiret.«

1717.

136. *Claudio ed Agrippina.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. In der Wintermesse in Braunschweig aufgeführt; die ital. Zuschrift an die Braunschw. Herrschaft ist von Schürmann unterzeichnet (Braunschw., 6. Febr.), woraus indess nicht folgt, dass diese ital. Oper auch von ihm componirt ist.

137. *Atis, oder der stumme Verliebte.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Die Dedication ist an zwei Fürsten von Ostfriesland und von Oettingen gerichtet, ebenfalls (und zwar unter demselben Datum »Braunschw., 6. Febr.«) von dem Capellmeister Schürmann unterzeichnet und vermuthlich auch von ihm componirt. Dem Texte nach ist es das schon 1684 in Hamburg deutsch gegebene, ursprünglich aus dem Ital. stammende Singspiel »Der hochmüthige, gestürzte und wieder erhobene Crösus«.

138. *Il Demetrio* . . . in einer Opera vorgestellet auf dem grofsen Braunschweig. Theatro. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte und 3 Zwischenspiele. Ital. mit pros. Uebersetzung. Hier zuerst begegnen wir den ebenfalls aus Italien stammenden possenhaften Zwischenspielen oder Intermezzi.

139. *Telemachus und Calypso.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Sommermesse in Braunschw. vorgestellt. Gedichtet von »Hofrath Frauendorf in Naumburg«, wie dem Textbuche in der Bibliothek zu Hannover beigeschrieben ist; in Musik gesetzt von Capellmeister Schürmann, was wir aber nicht hier, sondern erst bei der Aufführung der Oper in Hamburg 1721 erfahren. Ein neues Textbuch ist aus dem Jahre 1720 (Braunschw., Meyer). In Hamburg steckte man 14 italienische Arien dazwischen, aber hier in Braunschweig ist alles noch deutsch, obwohl der ziemlich einfach und theatralisch wirksam angelegten Geschichte sicherlich ein ital. Stück zu Grunde liegt. Als Probe der besseren Arien diene die von Telemach:

Es kann kein Stand die Seel' beflecken,
Die sich durch Tugend edel macht.
Der Wein kommt selbst aus dürren Stöcken,
Der Scharlach Rosenzier
Entspringt aus schlechten Dornenhecken;
Der Sonnen lichte Pracht
Bricht aus der finstern Nacht
Ohn allen Fehl herfür. (III, 4.)

140. *Ein Schauspiel und ein Nachspiel.* (Blankenburg, Zilliger.) Das Schauspiel 5 Akte in Versen, das Nachspiel 2 Akte in Prosa; beide Schäferspiele mit Arien untermischt. »Die hiesige Schuljugend« führte es zu Ehren der Herzogin Christina Louise auf, als diese von einem Besuche bei der Kaiserin, ihrer Tochter, zurück kam. Die Zuschrift ist »H. C. K.« unterzeichnet.

141. *Die Vermählung der Groſsen.* (4 Blätter.) Schauspiel, in Blankenburg aufgeführt am Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christine, 19. Nov. 1717, »von *Christian Spiegelberg,* Principal der königl. Groſsbritannisch- und churfürstl. Braunschweig-Lüneburgischen Hof-Comödianten«.

1718.

142. *Die erhobene Tugend,* oder *Der eiserne Tisch.* Nebst einem *musikalischen Prologo.* (2 Blätter.) Zu Ehren der Herzogin Antonetta den 20. Jan. 1718, von Christian Spiegelberg, Principal ꝛc.

143. *Costantino.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. In der Sommermesse in Braunschw. aufgeführt. Hierzu gehört der ebenfalls italienische »*Epilog und Feuerwerk* zum Schluss der Oper Constantinus« (8 Blätter), auf Befehl des Herzogs zur Feier des Friedens bestimmt, den Kaiser Carl VI. mit den Türken schloss.

144. *Heinrich der Vogler, Herzog zu Braunschweig, nachmals erwählter Teutscher Kaiser.* In einem Singespiel von Johann Ulrich König. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Dem Herzog und der Herzogin gewidmet, auf welche im Stücke oft angespielt wird, unterzeichnet »Weissenfels den 1. Aug. 1718«. Die Aufführung fand im Sommer in Braunschw. statt, und folgte in Hamburg 1719, wobei Mattheson die Musik verschiedenen Componisten zuschreibt, was sich vielleicht auf die hier eingelegten 17 ital. Arien bezieht. In Braunschweig wurde das Stück ganz deutsch gegeben und vermuthlich von Schürmann componirt. Ein plattdeutsches Lied »Brönsewick du leife Stadt« kommt hier A. II, Sc. 13 vor. Aus dem Vorworte ersieht man, dass König auch ausschweifend gelehrt sein konnte, wenn es nur etwas einbrachte. Man findet hier so ziemlich alles Schlechteste der ital. Operntexte nachgeahmt; aus der weitschweifigen und wichtigthuenden Beschreibung der Aufzüge erkennt man schon den späteren polnisch-sächsischen Hofpoeten und Ceremonienmeister. Er wünscht seinem Stücke den Beifall, welchen vormals 'Heinrich der Löwe'

(Nr. 79) erhalten, und will sodann in einem 2. Theile den Schluss der Geschichte des Vogelstellers abhandeln. Dieser 2. Theil kam 1721 heraus, s. Nr. 155.

145. *Doppia festa d'Himeneo* . . . Doppeltes Fest des Hymeneus, auf dem herzogl. Theatro zu Salzthal den 12. Sept. im J. 1718. (Wolfenb., Bartsch.) 25 Scenen; ital. mit pros. Uebersetzung. Die Widmung ist von Schürmann unterschrieben, von dem wohl beides, Poesie und Musik, wenigstens ihre Zusammenstellung, herrührt. Der Titel des schäferlichen Hofspieles bezieht sich auf das doppelte Fest der Geburt der Herzogin und ihrer Vermählung.

1719.

146. *Die getreue Alceste.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Wintermesse in Braunschweig aufgeführt. Der Vorbericht ist von Ulrich König, dem Bearbeiter des Textes, unterzeichnet, »Dresden im Febr. 1719«. Nach seiner Art, sich selber zu loben, sagt er: sein (für Braunschweig) »erstes Singspiel« sei in der vorigen Messe mit allgemeinem Beifalle gegeben, und so bringe er nun dieses schon vor längerer Zeit in Hamburg auf Verlangen für Braunschweig ausgearbeitete zweite Stück. Den ursprünglich franz. Text habe er dem ital. Geschmacke genähert, weil das immer die beste Wirkung thue, und wer seine Bearbeitung mit der alten Hamburgischen vergleichen wolle, werde ihm keinen unangenehmen Dienst erzeigen. Lauter eitle freche Prahlereien. Die alte Hamb. Uebersetzung der (von Quinault gedichteten und 1674 mit Lully's Musik in Paris aufgeführten) Alceste v. J. 1680 in Einzelheiten zu überbieten, war eine Kleinigkeit, und doch ist nicht einmal diese Kleinigkeit geleistet; die Sprache ist hier wirklich schlechter, die Handlung noch mehr verflacht. Schon zu Ende dieses Jahres war die Oper in Hamburg, wobei Mattheson berichtet: »ist von dem Hrn. Capellmeister Schürmann zusammen gesetzet«. (Musikal. Patriot S. 190.) Zusammen setzen und componiren wird hier wohl nicht ganz dasselbe sein. In Hamburg, wo 15 ital. Arien eingesetzt wurden, musste man denn abermals eine Zusammensetzung vornehmen: doch vielleicht dürfen wir Mattheson's Worte so deuten, dass Schürmann den ganz deutschen Text für Braunschweig *componirte*, den Mischling für Hamburg aber nur *zusammen setzte*. Erneuert 1721 in der Sommermesse.

147. *Achille placato.* Drama per musica. (Wolfenb., Bartsch.) 5 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. In Hamburg war das Stück schon 1716 als »Das zerstörte Troja oder der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles«, von Hoe nach dem Ital. bearbeitet und von Keiser componirt; wahrscheinlich also ist das Original hier in Braunschweig schon früher gegeben, und wird es dasselbe sein welches unter dem obigen Titel mit Lotti's Musik 1707 in Venedig heraus kam.

Um 1720.

148. *Tiridate* . . . oder die tyrannische Liebe. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Ital. nebst Uebersetzung. Ist die Geschichte von Rhadamist und Zenobia; von (dem Componisten oder Zusammensetzer?) Schürmann der reg. Herzogin zugeschrieben.

149. *Wittekind.* Ein Schauspiel mit Gesängen von Michaelstein, durch die Schuljugend aufgeführt. (Blankenburg, Struve.)

1720.

150. *Cadmus.* (Braunschw., Meyer.) 3 Akte. In der Wintermesse gegeben. Den Text der Oper (die 1725 in Hamburg mit Kuntze's Musik aufgeführt wurde) lieferte Ulr. König. Im Vorworte versichert er, dass er nicht etwa das französische Stück gleiches Namens abgeschrieben habe, denn dieses habe er noch nie gesehen — was indess nicht ausschliefst dass er ein italienisches Stück abgeschrieben hat. Erneuert in der Wintermesse 1733.

151. *Don Chisciotte in Sierra Morena* . . . Don Quixotte in dem Mohren-Gebürge. (Wolfenb., Bartsch.) 5 Akte. Ital. nebst pros. Uebersetzung; in der Wintermesse aufgeführt. Im folgenden Jahre wurde diese komische Oper hier deutsch gegeben, s. Nr. 158.

152. *Endimione,* Pastorale con Prologo . . . *Endimion,* Schäferspiel nebst einem Prologo, den 8. März 1720 zu Wolfenbüttel vorgestellet. (Wolfenb., Bartsch.) Prolog und 3 Akte; ital. mit pros. Uebersetzung. Ist das Stück von 1700 Nr. 96, den Prolog abgerechnet; und da es zur Geburtsfeier des Herzogs gegeben wurde, so lässt sich voraussetzen, dass Schürmann auch für einige neue Musik gesorgt haben wird.

153. *Sesostri* . . . Sesostris, König von Egypten. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte und 3 Zwischenspiele; ital. mit pros. Uebersetzung. In der Sommermesse.

154. *Die kindlichen Betreibungen.* Schauspiel mit Gesängen. (Blankenburg, Struve.) 3 Akte.

1721.

155. *Heinrich der Vogler.* Zweiter Theil. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Wintermesse aufgeführt. Dem Herzoge Ludwig Rudolph und seiner Gemahlin gewidmet von dem Verfasser »Joh. Ulr. König, geh. Secretarius und Hof-Poete. Dresden den 11. Januar 1721«. Componirt ist dieser zweite Theil ebenfalls von Schürmann. Der Componist sang selber mit, und zwar nichts geringeres als die Titelrolle. Ausserdem waren hierin beschäftigt: Madame Koulhaas als Mechtilde, der Castrat Campioli als Prinz Otto, Mad. Simonetti als dessen Braut aus England, Madl. Pichon als ihre Schwester, Herr Weise als Narr Rudel, die Herren Koulhaas und Oesterreich in kleineren Partien, und endlich »*Mons. Hasse*« als des Kaisers natürlicher Sohn Dankwart. Also schon zu Anfang des Jahres 1721 begegnen wir dem später berühmten Operncomponisten Hasse als Sänger (Tenoristen) in Braunschweig; demnach bedarf Gerber's Nachricht (A. Lex. I, 591), er sei erst 1722 auf König's Empfehlung hierher gekommen und 1724 von Braunschweig nach Italien gegangen, um so mehr der Berichtigung, da er allem Anscheine nach schon im Jahre 1722 seine ital. Reise antrat.

Dieser 2. Theil der Operngeschichte des Vogelstellers verdient keiner Erwähnung, aber das lange Vorwort König's darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Der 2. Theil, gesteht er, sei ihm schwerer geworden als der erste; beide zusammen gäben von den Hochzeitsfeierlichkeiten in Dresden um 1720 ein wenn auch unvollkommenes Bild; Andere hätten von dieser Geschichte nicht einmal eine einzige Oper zu Stande zu bringen vermocht, er liefere nun gar zwei davon, und in solcher Vollkommenheit dass er sich »leicht zu behaupten getraue, Es sei niemahlen eine wahrhafte Geschichte so vollkommen, gründlich und prächtig auf einem Schauplatze, als wie allhier in diesen beiden Theilen Heinrich's des Voglers aufgeführt worden, es sei gleich in welcher Sprache oder bei welcher Nation man wolle« — Corneille und Moliere will er ausdrücklich nicht davon ausgenommen wissen. Der 2. Theil solle das Haus Blankenburg verherrlichen (daher hat er es auch dem in Blankenburg wohnenden Herzoge Ludw. Rudolph gewidmet), wie der erste das von Wolfenbüttel verherrlicht habe, und weil dies eben sein zwölftes Singspiel sei, möchte er damit wohl den Beschluss machen, will es aber nicht verreden. Es stand auch zu erwarten, dass er, Herkules über-

bietend, es keineswegs bei diesen zwölf Thaten oder Raubzügen in das Gebiet italienischer und französischer Operntexte werde bewenden lassen. Es ist beschämend — nicht für König's Bildungsstand, denn ein so niedriger, nur auf gemeinste Schmeichelei eingeübter Schmarotzer steht hier ganz ausser aller Beurtheilung, — sondern für den Geschmack der Fürsten, denen er dergleichen bieten und sich eben damit zu geheimräthlichen Ehren aufschwingen konnte.

156. *Lucio Papirio Dittatore.* 3 Akte; ital. nebst Uebersetzung. Musik von Caldara in Wien; später von Hasse componirt. Die Dedication ist von Schürmann am 9. Febr. 1721 unterzeichnet; ausser ihm sangen darin: Herr und Frau Koulhaas, Frau Simonetti, Oesterreich, Hasse und Campioli.

157. *Antioco.* Drama per musica . . . Antiochus, in einer Opera vorgestellet auf dem grofsen Braunschw. Theatro in der Sommermesse Anno 1721. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst Uebersetzung. Ueber den Componisten heisst es in dem italienisch-deutschen Textbuche: »La Musica è fatta dal Sign. A. F. Hasse, Virtuoso di S. A. S. il Duca regnante di Braunsuiga-Luneburgo. Die Music dieser Opera ist componiret von Mons. A. F. Hassen, Cammer-Musico bei des reg. Herrn Herzogs zu Braunschweig-Wolfenbüttel Durchl.« Unbekannt gebliebene deutsche Jugendarbeiten in Hamburg abgerechnet, ist dies *Hasse's erste Oper*. Gerber irrt also wieder, in der Zeit wie in dem Namen des Werkes, wenn er berichtet: »Und nun 1723, in seinem 18ten [lies: 24sten] Jahre, machte er den ersten öffentlichen Versuch in der Composition, mit der Oper *Antigonus*, welche auch zu Braunschweig bei der Aufführung mit vielem Beifall aufgenommen wurde«. (A. Lex. I, 591.) Eine Oper Antigonus ist hier niemals gegeben; aber eine Antigona oder Antigone wurde 1724 mit Orlandini's Musik aufgeführt, s. Nr. 167.

In dem Personenverzeichnisse heisst es: »Seleucus, König von Syrien: der Capellmeister Schürmann. Antiochus, sein Sohn, verliebt in Stratonica: Monsieur Hasse«. Nur 6 Personen sind darin beschäftigt. Antiochus liebt dieselbe Stratonica, welche sein Vater zu heirathen gedenkt, und fällt darüber aus éiner Ohnmacht in die andere, sagt das Vorwort, in Wirklichkeit ist es aber so schlimm nicht. Denselben Gegenstand behandelt Barth. Feind's »Antiochus und Stratonica« (Hamb. 1708), nicht gleich, aber doch ähnlich; und

direct bearbeitet, oft einfach abgeschrieben ist der ital. Text von Müller in seinem »Mistevojus« (Hamb. 1726), nur wegen der Verlegung der Handlung von Persien nach Hamburg sind von ihm einige Striche und Zusätze vorgenommen, die man bei einem so weiten Umzuge erklärlich finden wird.

158. *Don Quichotte in dem Mohren-Gebirge.* In einer Teutschen Opera vorgestellet auf dem Braunschw. Schauplatze in der Laurentii-Messe 1721. (Braunschw., Meyer.) 5 Akte und 3 Zwischenspiele. Ist Nr. 151, und zwar mit demselben deutschen Texte von Müller, welcher 1722 in Hamburg benutzt wurde, so dass Müller die Oper wohl zunächst für Braunschweig übersetzt hat. Sänger: Campioli (Don Quixote), Frau Simonetti, Hr. und Frau Koulhaas, Oesterreich, Ruhe, Krist, Welhausen, Weise (Sancho Pansa), Hasse (Cardenio) und Frl. Stübner.

1722.

159. *Orlando furioso.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst pros. Uebersetzung. In der Wintermesse aufgeführt. Die Musik hat Schürmann »zusammen gesetzet«, wie es heisst, nämlich bekannten ital. Opern entnommen. In der Personenangabe fehlt Hasse's Name von jetzt an; ebenfalls in der der Componisten.

160. *Das eroberte Jerusalem*, oder *Armida und Rinaldo.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Wintermesse aufgeführt. Musik von Schürmann, der den Rinald selbst sang; hätte Hasse sich zur Zeit noch hier befunden, sollte man erwarten, dass diesem die Rolle zugefallen wäre. Als Verfasser des Textes nennt sich der schon erwähnte, auch für die Hamb. Singbühne thätige Joh. Samuel Müller in Helmstädt, ein Schulrector. Er habe sich, sagt er, eine in Dresden aufgeführte ital. Oper zum Muster genommen, im übrigen aber frei gearbeitet, d. h. er ist so frei gewesen, einen ital. Text aus- und abzuschreiben. Unsere Opernpoeten liebten es, in den Vorreden ihre Freiheit und Selbständigkeit zu betonen, weil sich dadurch das fürstliche Geschenk vergrößerte. Erneuert in der Wintermesse 1727. (Wolfenb., Bartsch.)

161. *Das von Jason eroberte güldene Flüſs.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Sommermesse aufgeführt. Es ist das ital. Stück vom J. 1707, Nr. 113, und der deutsche Text wurde schon 1720 in Hamburg benutzt. »Die Music dieser Opera, bis auf wenig Arien, ist componiret von dem herzogl. Br.-Lüneb. Capellmeister G. C. Schürmann.«

Die wenigen Arien werden die 17 italienischen gewesen sein, welche man in der Originalsprache beibehielt, und es ist, soweit man sehen kann, das erste mal, dass in Braunschweig ein Gemisch deutscher und italienischer Arien beliebt wurde.

162. *Serenade* für (den zu Blankenburg wohnenden) Herzog Ludw. Rudolph, als er nebst Gemahlin in Wolfenbüttel war, von hiesiger Hofcapelle ihm präsentirt. (Wolfenb., Bartsch. 4 Blätter.)

1723.

163. *Rhea Silvia.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. mit deutscher Uebersetzung. Musik von dem »berühmten« Giovanni Porta. In der Wintermesse aufgeführt. Schon 1720 war eine deutsche Bearbeitung des Textes mit der Musik von Hoffmann in Hamburg.

164. *Rudolphus Habspurgicus.* (Braunschw., Meyer.) Eine deutsche historische Oper in 3 Akten von Joh. Samuel Müller, componirt von Schürmann und in der Wintermesse zu Ehren Kaisers Karl VI. aufgeführt, der mit seiner Gemahlin zum ersten mal den hiesigen Hof und die Oper besuchte. Die Dedication ist von Schürmann geschrieben (am 4. Febr. 1723); im Hinblick auf die in grofsem Glanze dastehende Wiener ital. Oper und auf den bekannten Geschmack des Kaisers für gelehrte Musik bemerkt er bescheiden über das gegenwärtige Stück, der Kaiser werde »nicht viel gekünstelte [d. i. künstliche] Sachen darin finden«. Der Text erfüllte wohl damals seinen Zweck, ist aber ohne weitere Bedeutung.

165. *Der grofse Alexander.* Schauspiel mit Gesängen. (Blankenburg, Struve.) 5 Akte.

1724.

166. *L'Odio e l'Amore, overo Ciro.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Ital. mit pros. Uebersetzung. Die Composition ist von dem »berühmten« Bononcini, der damals in London war, wo die Oper 1721 gegeben wurde (s. Händel II, 63—64). Die erste hiesige Aufführung fand während der Wintermesse in Braunschweig statt, später folgte zum Geburtstage der Herzogin Elisabeth Sophia Maria eine neue Vorstellung »auf dem herzogl. Theatro zu Wolfenb. den 15. Mai 1724«. Auch liegt hiervon aus der Wintermesse 1721 noch ein *deutsches* Textbuch vor unter dem Titel »Die grofsmüthige Tomyris« mit 14 ital. Arien, woraus zu ersehen ist, dass man die ital. Werke in den für ein gemischtes Publikum berechneten Vorstellungen möglichst schnell

deutsch heraus brachte. Erneuert in der Sommermesse 1731 als »Cyrus und Tomyris, oder Hass und Liebe« mit dem Zwischenspiele »Pimpinone«; ferner 1749 mit 24 italienischen, »meist« aus Hasse's Opern entlehnten Arien.

167. *Antigona.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst pros. Uebersetzung. In der Sommermesse aufgeführt. »Die Music dieser Opera ist componiret von dem berühmten Hrn. Orlandini.« Erneuert 1725 am 17. April zu einem fürstl. Geburtstage; unter den Sängern sind neu die Herren Arnoldi und Braun. Ein deutscher Text der Oper Antigona liegt vor aus der Sommermesse 1732, sämmtliche 33 Arien darin sind italienisch. Das sehr beliebte Werk kam zuerst 1718 in Venedig heraus und wurde dort, in Bologna, Breslau und anderswo oft wiederholt. Aber Spuren der griechischen Antigone würde man vergebens darin suchen; diese Opern-Antigone hat 15 Jahre in den Wäldern gelebt, während ihr Gemahl es sich bei Kreon am Hofe ganz wohl sein lässt und bald seine verloren gegangene, von einem Hirten erzogene 15jähr. Tochter geheirathet hätte; dabei will Antigone in richtiger Opernwuth den Kreon noch immer um jeden Preis umbringen.

1725.

168. *Der grofse König der Afrikanischen Wenden Gensericus als Rom und Carthagens Ueberwinder.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. Ist der alte Text von Postel aus dem Jahre 1693 so wie man ihn nach Weichmann's Umarbeitung 1722 in Hamburg erneuert hatte; in der Wintermesse 1732 abermals neu gedruckt.

169. *Cato.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Wintermesse. Das Stück wurde, mehrfach verändert, 1743 neu aufgeführt. Der Text ist von Noris und seiner Anlage nach weit besser als der von Metastasio, hier auch wahrscheinlich früher schon italienisch gegeben; in Hamburg 1715 nach Barth. Feind's Uebersetzung.

170. *Ottone, Rè di Germania.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst deutscher Uebersetzung. In der Wintermesse. Händel's Oper von 1722 und eine andere von Lotti sind hier gemeinschaftlich verwerthet, denn in dem Textbuche steht: »La Musica è della composizione dei famosi Signori Hendel e Lotti«. Der »Otto« in Hamburg 1726 ist unabhängig von diesem Braunschweiger und hält sich lediglich an Händel's Composition.

Unter den Sängern dieser Oper begegnen wir zum ersten male dem Namen des später berühmten CARL HEINRICH GRAUN, der in den Textbüchern aber längere Zeit »Mons. Graue« genannt wird. Den bisherigen Angaben zufolge wäre Graun erst zur Wintermesse 1726, also ein volles Jahr später, hier aufgetreten und zwar in einer von Schürmann componirten deutschen Oper *Henricus Auceps* genannt. Das Vorhandensein eines solchen Werkes wollen wir nun zwar desshalb nicht in Zweifel ziehen, weil sich nirgends ein Textbuch davon vorfindet, denn die Reihe der Textbücher ist nicht ganz vollständig; aber wenn Kirnberger in der Lebensbeschreibung Graun's, welche dem 2. Bande der Duetti, Terzetti etc. (Berlin und Königsberg, 1773) vorgesetzt ist, ferner erzählt, Graun habe sich seine Partie in der genannten Oper ohne weiteres selber componirt, weil die ihm zugeschickte Schürmann'sche Musik »ganz und gar nicht nach seinem Geschmacke« gewesen, so gehört eine ziemliche Leichtgläubigkeit dazu, unter den obbewandten Umständen für möglich zu halten, dass ein so bewährter und geachteter Meister wie Schürmann sich dergleichen von einem hier noch dazu gänzlich unbekannten Anfänger gefallen lassen musste. — Graun soll darauf, wie Kirnberger weiter meldet, schon zu der Sommermesse desselben Jahres 1726 die deutsche Oper *Polidoro* oder *Polydor* gesetzt haben. Das früheste vorhandene Textbuch derselben ist aus dem Jahre 1731; dort unter Nr. 193 haben wir sie denn auch aufgeführt, um uns an etwas Gewisses zu halten. In Hamburg gab man das Werk 1735 mit Graun's Musik, und auch hieraus sollte man auf ein späteres Datum schliefsen, denn die Hamburger hätten schwerlich eine beinahe zehn Jahre alte Partitur eines Anfängers hervor gesucht.

171. *Ascanio.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Sommermesse. Von Lotti componirt; »denen Liebhabern der Italiänischen Music zu Gefallen« sind die Arien italienisch geblieben.

172. *Justinus.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Sommermesse. Ist der Text, welchen Händel 1736 componirte, mit dessen Musik er hier 1741 abermals zur Aufführung kam.

173. *Giulio Cesare, e Cleopatra.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. und deutsch. In der Sommermesse. Bei der Erneuerung 1733 ist Händel als Componist genannt.

1726.

174. *Ludovicus Pius*, oder *Ludwig der Fromme.* (Wolfenb., Bartsch.)

3 Akte; ganz deutsch. In der Wintermesse. Neue Auflagen 1727 und 1734.

175. *Rodoaldo, Rè di Norvegia.* Drama per musica. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst Uebersetzung. In der Wintermesse. »La Musica è del Sign. Giuseppe Orlandini.« In der Wintermesse 1730 erneuert unter dem Titel »*Ernelinda*«, ebenfalls italienisch. (Braunschw., Meyer.)

176. *Hannibal in Capua.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Wintermesse. Ist der alte Hannibal aus Hamburg 1681, etwas aufgeputzt.

1727.

177. *Archelao, I è di Cappadocia.* (Wolfenb., Bartsch.) 5 Akte; ital. nebst pros. Uebersetzung. In der Wintermesse. Musik von Franc. Conti, zuerst 1722 in Wien erschienen.

178. [*Sancio,* oder] *Die in ihrer Unschuld siegende Sinilde.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Sommermesse. Der Text ist von Silvani, von König übersetzt und als »Sancio oder die siegende Grofsmuth« mit Telemann's Musik in eben diesem Jahre in Hamburg gegeben. Der Braunschw. Text nennt keinen Componisten; es war aber von Graun in Musik gesetzt, wie wir aus dessen Lebensbeschreibung erfahren.

179. *I due Dittatori.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. mit pros. Uebersetzung. In der Sommermesse. Musik von Caldara.

1728.

180. *Leonilde,* oder *Die siegende Beständigkeit.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Wintermesse.

181. *Don Chisciotte am Hofe der Herzogin,* oder Don Chisciottens zweiter Theil. (Wolfenb., Bartsch.) 5 Akte. In der Wintermesse. Hat mit Nr. 151 nichts gemein, wohl aber mit dem Hamburger Don Quixote vom Jahre 1690. Erneuert in der Sommermesse 1738.

182. *Scipione nelle Spagne.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. mit pros. Uebersetzung. In der Wintermesse. Musik von Caldara.

183. *Opera Comica, genannt Egbert und Lotharicus.* 1728. 3 Akte. Von »Beims«, wenigstens hat der Verfasser sich in dem Gedichte an den Herzog so unterzeichnet. Das Stück ist nur handschriftlich vorhanden und scheint weder gedruckt noch aufgeführt zu sein, obwohl es des Druckes und der Darstellung bei weitem werther ist, als so viele deutsch-ital. Bastarde. Es ist der Braunschw. Geschichte entnommen,

voll von Fehlern und voll von Leben, und hat Aehnlichkeit mit den Hamburger Operntexten aus dieser Zeit, nach deren Anregung es wohl entstanden sein wird. Es bewegt sich viel weniger in den Banden ital. Ueber- und Unnatur, tritt aber auch schon gröfstentheils aus dem Bereiche des Singspiels heraus, denn das beste darin ist das prosaische, nicht gesungene Schauspiel im 2. Akte, welches Arlequin und seine böse Frau bei Anwesenheit des Herzogs Egbert auf dem »Graal« (Markt) in Braunschweig agiren; hier ist Witz und Naturwahrheit. Eine Scene spielt in der Kirche bei Gesang und Orgelton. Soweit diese Opera Comica Singspiel ist, ruht sie natürlich auf italienischen Stützen; doch findet sich Einiges, z. B. Egbert's Tod, die Liebe zwischen Richensa und Lotharius, wo nicht die durch Herkommen erstarrte Manier, sondern die Sprache wahren Gefühls dem Verfasser die Hand führt. Composition und Aufführung des Stückes können nur durch Zufall verhindert worden sein.

1729.

184. *Richardus, genannt das Löwenherz.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte. In der Wintermesse; 1734 erneuert. Musik von Händel.

185. *Admeto.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst Uebersetzung. In der Sommermesse; erneuert 1732 und '39. Musik von Händel.

1730.

186. *Magnus Torquatus,* oder *Magnus mit der silbernen Kette,* Herzog zu Braunschw. und Lüneburg. 3 Akte. In der Wintermesse, erneuert 1739. Localgeschichtlich mit stark italienischer Färbung, ohne Komik und ohne Bedeutung.

187. *Clelia.* (Braunschw., Meyer.) 5 Akte; ganz deutsch, wie das vorige. In der Wintermesse.

188. *Siroe, Rè di Persia.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst Uebersetzung. In der Sommermesse; erneuert in der Wintermesse 1735. Musik von Händel; die Partitur ist in der Wolfenb. Bibliothek.

Um 1730.

189. *Iphigenia in Aulis.* Eine ganz deutsche Oper, von welcher zwar nur ein Textbuch aus der Sommermesse 1734 vorliegt, die aber in diese Zeit gehören muss, weil sie mit Graun's Musik schon 1731 in Hamburg war. Mattheson sagt darüber: »dem Einschlage nach die 32 Jahre alte, schöne Postelsche Poesie [von 1699], aber in den Handlungen, Auftritten und Arien lästerlich verschnitten, weggeworfen,

zerstümmelt, vertauscht und geflickt. Die Musik von Hn. Graun in Wolfenbüttel, aufgeführet [in Hamburg] den 3. Dec. 1731«.

1731.

190. *Partenope.* Drama per musica. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst Uebersetzung. Von Händel 1730 componirt. Hier zuerst aufgeführt in der Wintermesse; sodann »con Prologo« am 12. Sept. d. J. auf dem Theater zu Salzthal zum Geburtsfeste der neüen reg. Herzogin; ferner 1732 mit einem neuen Prolog zum Geburtsfeste des Kaisers Karl VI. auf dem Wolfenbüttler Theater.

191. *Vespasiano.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst Uebersetzung. In der Wintermesse; später (in der Sommermesse 1737, vermuthlich schon früher) ganz deutsch gegeben.

Am 23. März 1731 starb Herzog August Wilhelm und es folgte ihm Ludwig Rudolph, welcher bis dahin zu Blankenburg residirte. Capelldirector war seit dem 23. Oct. 1730 der Kammerjunker und Capitain bei der Garde *Johann Christoph von Tunderfeld.* Seine Instruction ist von der früheren ziemlich abweichend und zeigt die inzwischen veränderten Verhältnisse an. Er solle (heisst es darin) dahin sehen, dass die Mitglieder der Capelle verträglich mit einander leben, kleine Streitigkeiten unter der Hand schlichten und nur Sachen von Wichtigkeit an den Fürsten bringen, auch ohne Vorwissen desselben weder Jemand annehmen noch abdanken. »Anlangend 5, die Opern, hat Unser Capelldirector dieselben nebst unserm Capellmeister Schürmann auf den Fufs, wie bishero geschehen, zu übernehmen, und wollen Wir gegen Anweisung derer gewöhnlichen Freilogen und Ausgebung derer Freizettel vor Uns und Unsern fürstl. Hoffstatt die vorhin von Uns vor eine jede Messe verwilligte zweihundert und funfzig Thaler aus Unserm fürstl. Chatoul ferner zahlen lassen, — gestalt dann auch, da 6, in denen Wintermessen bei denen Opern allemal Verlust sein soll, die Sängerin Simonetti auch die dritte Partie ferner zu singen sich weigert, Wir diejenigen ein hundert Fl., so derselben solcherwegen bishero gereichet worden, hinführo an Unsere Capell-Directorem und Capellmeister zahlen lassen wollen, damit dadurch so woll der Abgang der dritten Partie als auch der Zuschuss derer an die Capellisten zu zahlenden Kostgelder ersetzt werden könne. 7, Bleibt es dabei, dass die zum Einheizen im Opernhause vorhin jährlich vermachten 20 Klafter Holz vom Hoffe ferner fourniret werden sollen; wann jedoch, nachdem noch einige Offens mehr gemachet worden, damit nicht auszu-

langen sein sollte, welches Wir zwar, wann das Holz einiger mafsen menagiret wird, nicht vermuthen, so wollen Wir auf geschehenes Anmelden auch solchen Mangel gnädigst suppliren lassen.« Auch soll der Capelldirector die Baulichkeiten des Opernhauses nicht ausser Acht lassen, und, wie Serenissimus eigenhändig bemerkt, »Neue Machinen und Veränderung des Theatres kömbt denen beiden Entrepreneurs alleine zu«.

Hieraus entnehmen wir also, dass der Capelldirector und der Capellmeister inzwischen die Unternehmer der Braunschw. Oper geworden waren, dass sie dieselbe nicht mehr auf herrschaftliche, sondern auf eigne Kosten führten und an dem Herzoge nur ihren ersten Subscribenten hatten. Die Schwierigkeit einer Leitung vom Hofe aus wird die erste Veranlassung gewesen sein, von dem früheren Verfahren abzuweichen; die Anweisung des Capelldirectors, unter allen Umständen seine Ausgaben mit der fest gesetzten Einnahme zu bestreiten, sicherte nicht, dass solches wirklich geschah. Eine Abrechnung aus den Jahren 1725—30 zeigt den von Jahr zu Jahr vergröfserten Aufwand.

Capellrechnung.

	Einnahme.			Ausgabe.		
Joh. $17^{25}/_{26}$:	12007 Thlr.	9 Mgr.	9 Pf.	10639 Thlr.	21 Mgr.	6 Pf.
„ $17^{26}/_{27}$:	10900 „	17 „	4 „	11544 „	25 „	— „
„ $17^{27}/_{28}$:	10245 „	14 „	6 „	12179 „	1 „	— „
„ $17^{28}/_{29}$:	10000 „	— „	— „	13502 „	29 „	8 „
„ $17^{29}/_{30}$:	10000 „	— „	— „	17630 „	1 „	6 „

Warum man aber auf den merkwürdigen Ausweg gerieth, die Opernunternehmung in die Hände des Capelldirectors und des Capellmeisters zu legen, erklärt sich am besten aus dem glänzenden Beispiel der 1720 in's Leben getretenen Londoner Opernakademie. Man suchte deren Verfassung nachzuahmen, auch in Hamburg und wohl noch an andern Orten, überall je nach den Verhältnissen verschieden. Viel konnte dabei in Deutschland nicht heraus kommen, weil eine wahre Hauptstadt und auch der kunstliebende Adel fehlte, auf den Bürgerstand aber überall noch nicht zu rechnen war. In Braunschweig bestand das Vertragsverhältniss bis 1735, vielleicht noch länger.

Beim Absterben des Herzogs wurde der Capelle Geld zu Trauerkleidern verabreicht, dem Capellmeister Schürmann 30 Thlr., dem »Vice-Capellmeister Graun« 20 Thlr., Hrn. und Frau Simonetti ebenfalls je 20, den übrigen je 18 Thaler. Graun componirte die Trauermusik.

Ludwig Rudolph. 1731—1735.

Während der vierjährigen Regierung des neuen Fürsten scheint die Singbühne ganz in bisheriger Weise vom Hofe befördert und benutzt zu sein; auch wurden ihr keine Trauerferien auferlegt, so dass schon in der Sommermesse 1731 die Vorstellungen wieder beginnen konnten.

1731.

192. *L'Innocenza difesa.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. mit pros. Uebersetzung. In der Sommermesse; eine andere Aufl. ohne Jahr »con Prologo« zum Geburtsfeste der Kaiserin. »Die Music ist componirt von Signor Fortunato Chelleri, Directore der Music und Capellmeister zu Cassel.« Spielt unter Lothar, dem Sohne Ludwig's des Frommen; gehört zu den Wuth- und Racheopern, die sich jetzt ansehnlich mehren, doch kommt es darin nie bis zum Blutvergiefsen und der Ausgang ist stets muuter. In Hamburg machte man 1732 aus dieser »vertheidigten Unschuld« und dem Händel'schen »Lothar« ein einziges Stück, Judith genannt.

193. *Polidorus.* (Wolfenb., Bartsch.) 5 Akte; ganz deutsch. In der Sommermesse; erneuert 1733. In Hamburg war die Oper am 23. Nov. 1735; den Dichter weiss Mattheson nicht zu nennen, aber »die musikalische Composition« war »von Hrn. Graun, Braunschw. Vice-Capellmeister«, wie er in den handschr. Zusätzen zum Musikal. Patrioten bemerkt Ueber die Angabe, dass Polydor hier schon 1726 heraus gekommen, vergl. S. 276.

1732.

194. *Poro, ed Alessandro.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. nebst Uebersetzung. In der Sommermesse. Musik von Händel.

195. *Scipio Africanus.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ganz deutsch. In der Sommermesse. Componirt von dem Vicecapellmeister Graun. Am 19. März '34 zur Geburtsfeier der Herzogin mit einem neuen Prologe wiederholt, und am 29. März d. J. abermals mit einem neuen Prologe zum Geburtsfeste der preuss. Königin in Wolfenbüttel gegeben. Es ist wesentlich das alte Stück von Fiedler, welches 1695 in Hamburg erschien.

1733.

196. *Amor costante vince L'Inganno.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte und Epilog; ital nebst Uebersetzung. Pastoral, in Wolfenbüttel gespielt.

Kein Componist angegeben; es wird aber dasjenige ital. Stück von Graun sein, welches in seinen Lebensnachrichten *Timareta* genannt wird.

1734.

197. *Il Demetrio, Rè di Siria.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. mit pros. Uebersetzung. In der Wintermesse. Musik von Caldara.

198. *Didone abbandonata* . . . Die verlassene Dido, in einem musikalischen Trauerspiel vorgestellet. (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte; ital. mit pros. Uebersetzung. In der Sommermesse. Der Text ist von Metastasio, und »La Musica è del Sig. Porpora«. Halb deutsch und mit neuer Musik 1739; italienisch und abermals neu componirt 1751.

199. *Procris und Cephalus.* (Wolfenb., Bartsch.) Bressand's Text von 1694, jetzt mit 27 ital. Arien gespickt. Musikalische Autoren sind nicht genannt, doch wird Graun bei solchen Gelegenheiten besonders thätig gewesen sein; nach Kirnberger hätte er gar in allen hier (von 1727 bis 1735) aufgeführten Opern seine Partie und die der ersten Sängerin, Mad. Simonetti, »immer von neuem« gesetzt, was wir indess wohl auf derartige deutsch-italienische Misch- und Sammelwerke beschränken müssen, denn namentlich die hier vielfach gegebenen Opern Händel's wusste Graun zu schätzen und für seine Ausbildung zu verwerthen.

200. *Die Freundschaft bei Hofe.* (Braunschw., Weitlein.) Schauspiel mit Gesängen in 5 Akten, von dem nur der summarische Inhalt auf 4 Blättern gedruckt ist. »Einige junge und hoffnungsvolle Personen«, Kinder von vornehmen Hofbeamten, führten es auf; die Namen der hoffnungsvollen Spieler sind beigedruckt.

Um 1735.

201. *Lo Specchio della Fedeltà.* (Wolfenb., Bartsch.) 3 Akte und Epilog; ital. mit Uebersetzung. In Salzthal aufgeführt. Die Composition ist von Graun, was aber in den bisherigen Verzeichnissen seiner Werke nicht angegeben ist.

202. *Pharao Tubaetes.* 5 Akte; deutsches Recitativ mit ital. Arien. Das vorliegende Textbuch (Braunschw., Meyer) ist aus einer Wintermesse; weil die Musik von Graun herrührt, muss die Oper spätestens in der Wintermesse 1735 heraus gekommen sein. Die Partitur befindet sich in der Bibliothek zu Wolfenbüttel.

Als Capelldirector fungirte seit dem 26. März 1733 der Kammerherr *Philipp von Münch*, welcher in allem, auch hinsichtlich der Opernleitung, in das Verhältniss seines Vorgängers einging.

Ferdinand Albrecht. 1. März — 3. Sept. 1735.

Viel Trübsal brach über die Capelle herein mit dem Tode des Herzogs am 1. März 1735, welchem bei Abgang männlicher Nachkommen der schon bejahrte Ferdinand Albrecht, der Schwiegervater Friedrich's II. von Preussen, in der Regierung folgte. Dieser gedachte sofort die Capelle aufzulösen, ohne den Mitgliedern auch nur noch für das nächste Vierteljahr den bedungenen Sold zu gewähren, wie aus dem folgenden Schreiben an den Capelldirector v. Münch hervor geht.

> Wir haben euch vorhin durch Unsern premier Ministre v. Münchhausen mündlich anzeigen lassen, wie ihr den sämmtlichen Capell-Bedienten anzudeuten hättet, dass sie in Zukunft abgehen, und von abgewichenen Ostern an keine Besoldung weiter von Unserer Cammer erhalten würden; wobei ihr jedoch einigen unter der Hand zu insinuiren hättet, dass sie darunter nicht mit verstanden sein sollten. Und ob zwar Unser Cämmerer Cleve bei Bezahlung der letzten quartalichen Besoldung auf Ostern dem Capellmeister geschrieben, dass er keinen Befehl habe, an selbigen weiterhin etwas zu bezahlen, so ist doch nöthig dass obige Andeutung von Euch geschehe, daher Unser gnädigster Befehl an euch hiermit, solches annoch zu bewerkstelligen, und hingegen denenjenigen, die nach der euch bekannten designation beibehalten werden sollen, darauf anzuzeigen, dass Wir sie von neuen annehmen und ihnen dasjenige, was Wir euch specificiret haben, jährlich wollen reichen lassen. 30. April 1735. F. A.

Nur bei der völlig rechtlosen Stellung damaliger »Capellbedienten« konnte man sich erlauben, sie auf eine so unwürdige, hinterlistige Weise auseinander zu treiben. Um sich des peinlichen Auftrages mit einigem Anstande entledigen zu können, verlangte Münch einen genaueren schriftlichen Befehl und bat um seine Entlassung.

> *An den Minister v. Münchhausen.* Hochwollgeborner ꝛc. Wann Ser^mus^ des festen Entschlusses verbleiben, dass die Capelle auf maafse und weise, wie aus denen mir hochgeneigt communicirten Anlagen erhellen will, reduciret werde; so finde nöthig, bei Ew. Excell. annoch zuforderst gehorsamst anzufragen, auf welche art es denen leuten, welche einestheils gänzlich abgehen, und anderntheils an ihren bisherigen gehalt einen decourt erleiden, bekannt gemacht werden soll, als worüber ich mir allenfals eine schriftliche ordre gehorsamst ausbitte. Den neuen Capell-Etat will ich nach anleitung der mir zugeschickten Anlage verfertigen und solchen zu Ser^mi^ Gnädigster Vollenziehung Ew. Excell. einhändigen. Schliefslich wiederhole mein mehrmaliches gesuch, so darinnen bestehet, dass Ew. Excellenz die gewogenheit vor mich haben mögen, mich bei dieser gele-

genheit der über die Capelle bishero geführten direction zu entöhnigen. Ich habe das unterthänigste vertrauen, Se. Durchl. werden nicht ungnädig nehmen, dass ich mich von einer sache blofs und allein in der Absicht los zu machen suche, weilen ich sie nicht verstehe. Wolfenb., 30. April 1735.
P. v. Münch.

Der Abschied wurde ihm am 9. Mai zu theil, und solle er die von der Capelle »noch beibehaltenen Leute an Unser Hofmarschallamt überweisen«, womit die frühere Art der Verwaltung wieder hergestellt war. Schürmann überreichte einen Bericht über Stand und Besoldung der bisherigen vollständigen Capelle nebst Angabe derjenigen Einschränkungen und Besparungen, die wohl möglich seien ohne gerade alles zu ruiniren.

Des Capellmeister Schürmann's Bericht von der fürstl. Capelle 1735. Es haben zwar diese instehende [Sommer-]Messe alle Sängerinnen und Sänger jeder zum wenigsten eine Rolle zu recitiren, sollten aber Ihro Durchl. unser gnädigster Herzog und Herr nicht verlangen sie alle zu hören, so könnten allenfalls ausbleiben Madle. Reinken und könnte die eine Rolle, die deroselben destinirt war, Madle. Stübnern machen, Madle. Kochen singt ohne dem nicht mit in der Opera. Die Rolle, die dem Bassisten Erhard destinirt war, könnte Mr. Koulhaas machen, wie auch die eine Rolle die dem Castraten Warneke in der Oper Cyrus destinirt war. Der Castrate Welhaus hat keine Rollen zu recitiren und ist solcher bisher als Souffleur in denen Opern gebraucht worden. Von Instrumentisten wüsste niemand als Wonnen, welcher nun schon in etlichen Jahren wegen seiner maladie nicht mit gespielet, der Braunsveigische Stadtmusicante Knolle muss ohne dem als Stadtmusicante mit spielen, kann also als Hofmusicante abgehen, der Violoncellist Mr. du Rocher hat auch bishero nicht mehr mit gespielet, kann demnach auch ausbleiben; die drei Trompeter, als Schwäneke, Schwarzenstein und Griesewald, welche nicht wieder angenommen, gehen denn auch ab, wüsste also weiter keinen zu entbehren als etwa den Contraviolonisten Wels. Es wird zwar der Abgang der drei Trompeter mit denen, die von Blankenburg kommen, wieder ersetzet und ist vielleicht auch wohl einer darunter, den man zum Contraviolon brauchen könnte. Denn sonst würde das Orchester in den grofsen Braunsveigischen Opernhause zu schwach werden.

Meine unvorgreifliche Meinung davon zu entdecken, wäre wohl am besten, wann die Capelle bis nach der Messe in statu quo bliebe, so könnten Ihro Durchlauchtigkeit alle Acteurs und Actricinnen selbst diese Messe hören und auf dem Theatro agiren sehen, und denn selbst am besten judiciren und choisiren, welche ihnen davon anständig und welche Sie in Gnaden dimittiren wollen, im Fall ja nicht die ganze Capelle bleiben soll.

Hochfürstl. Braunschweig-Wolfenbüttelscher Capell-Etat
wie er diese letzte Zeit gewesen.

	Thlr.		Thlr.
Capellmeister Schürmann . .	500	Madam } Simonetti	800
Demselben vor Papier jährl.	12	Mons. }	

	Thlr.
Denenselben jede Messe aus der Chatoul 100 Thlr., sind	200
item Saitengeld	10
Mad. / Mons. Koulhaasen . . .	500
Madle. Reineken	300
„ Kochen	120
„ Stübnern	100
Mons. Schneider 400 Thlr. u. jede Messe aus der Chatoul 50 Thlr.	500
Mons. Graun 350 Thlr. und jede Messe aus der Chatoul 25 Thlr.	400
Noch demselben als Vice-Capellmeister Zulage . . .	100
Mr. Braun 300 Thlr. und jede Messe aus der Chatoul 25 Thaler	350
Mons. Weissen	230
Mons. Krist	200
Dem neuen Bassisten Mr. Erhard	350
Dem Schloss-Cantor Oesterreich	250
Demselben vor die 6 Schülers, die in der Schlosskirche singen	24
Violisten: Mons. le Plat . . .	300
„ Bierendemphel .	250
„ Wonne . . .	140
„ Venturini . .	200
„ Der Braunsv. Stadtmusicante Knolle	150
„ Gruneberg . .	100
„ Schwanenberger.	200
Hauboisten: Mr. Fleischer . . .	300
„ Freimuth . . .	200
„ Grunberg sen., ist gestorben . .	100
„ Wasmus . . .	200
„ Grunberg junior .	150
Bassonisten: Mr. Stolze . .	250
„ Walman . .	150
„ Pollman . .	180
Violoncellisten: Mr. Oppermann . .	300
„ Du Rocher . .	300
Waldhornisten: Mr. Hildebrand. .	150
„ Marggrave . .	150
Hoforganist Kegel	150
Castrate und Discantist Warneke	100
Castrate u. Altiste Welhausen, so auch den Violoncello spielet	100
Demselben vor Instrumentalmusic zu schreiben jährlich	30
Contraviolonist Wels . . .	120
Notiste Schaper	100
Trompeter so bei der Music: Kegel	40
Hegeman . . .	20
Grosse . . .	40
Herbach . . .	40
Frossel . . .	64
Grünhagen . .	20
Florian . . .	20
Diese 3 gehen mit diesem Quartal ab: Schwanike .	20
Schwarzenstein	20
Griesewald .	20
Dem Calcanten Streu . . .	16
Dem Opernschneider Meister Vachen vor die Aufsicht der Kleider	20
Dem Tänzer Jaimens ältern Sohn	100
Der Tänzerin Jaimens Tochter Mad. Kühn	100
Madle. Bonnefond	50
Dem Orgelmacher vor die Clavicimbels zu accommodiren	20
Denen Hauboisten vor Rohrholz	8
Mons. Fleischer in den Messen Quartiergeld	8
Du Rocher in den Messen Kost und Quartiergeld . .	32
Dessen Sohn jährlich	30
Mons. Stolzen in den Messen Quartiergeld	8
Mad. Kochen in den Messen Kost und Quartiergeld .	18
Mad. Simonetti vor die dritte Rolle zu recitiren jede Messe 100 fl.	113. 12

Summa 10143 Thlr. 12 Gr.

Aus Hochfürstl. Kammer bekommen

Tanzmeister La Marche	300	Thlr.
Tanzmeister Jaime	200	=
Die beiden Operntischers Meister Christ Vater u. Sohn	210	=
Die Frau Arnoldi aus der Schatoul Gnadengeld . . .	100	=

Wann nun der Hofcantor mit denen 6 Chorschülern, und der Hoforganist wieder, wie vor diesem, von Hochfürstl. Cammer bezahlet würden, so ginge an denen Capellgeldern 424 Thlr. ab.

Unter diesen Umständen kam auch Graun fort. Nicht dass er entlassen wäre; aber als der Kronprinz von Preussen ihn sich ausbat, »fand der Herzog nicht für gut, seines Schwiegersohns Verlangen abzuschlagen, kündigte dem Hrn. Graun also in eigener Person seine Erlassung an« (Kirnberger in Graun's Duetti, Terzetti etc. vol. II), und dem Voraufgegangenen zufolge kann es ihm nicht gar schwer geworden sein, die Zierde seiner Capelle zu opfern. Der beabsichtigten gründlichen Sichtung der Capelle kam der Tod zuvor, denn der Fürst starb nach einer kaum halbjährigen Regierung, was wohl manchem ergrauten »Capellbedienten« Heerd und Brod sicherte. Sein Sohn und Nachfolger Karl I. (1735—1780) war weniger karg; Capelle und Oper blieben, sogar, wie es scheint, unter sehr günstigen Bedingungen. Mit dem Ueberhandnehmen der rein italienischen Oper in Deutschland, der nunmehr sogar die Deutschen, Hasse und Graun an der Spitze, fast ausschliefslich ihre Kräfte widmeten, ging nach und nach selbst die Leitung deutscher Operntheater in die Hände der Italiener über. Auch Braunschweig wurde um die Mitte dieses Jahrhunderts ein Heerlager derselben. Damit steigerte sich der Aufwand in demselben Maafse, in welchem die einstmalige Bedeutung des Institutes verloren ging.

VI.

HENRY CAREY

UND

DER URSPRUNG DES KÖNIGSGESANGES

GOD SAVE THE KING.

Die Frage nach dem Ursprunge des berühmtesten Nationalgesanges der neueren Zeiten ist bis auf den heutigen Tag ungelöſt und durch eine unendliche Menge widersprechender Nachrichten und Vermuthungen so verwickelt geworden, dass augenblicklich die Hauptstreiter sich auf ihre Privatansichten zurück gezogen und damit unfähig gezeigt haben, eine befriedigende Erklärung zu finden. Die Literatur über *God save the King* füllt jetzt schon ganze Bände; dennoch ist, wie bald erhellen wird, das entscheidende Material noch nicht zu Tage gefördert. Und wie ein ungenügendes Ergebniss gewöhnlich schon durch die Art des Anfanges der Untersuchung verschuldet ist, so wird sich auch hier zeigen, dass niemand zu der Quelle gelangen konnte, weil keiner sie mit hinreichender Beharrlichkeit am rechten Orte suchte.

Der Verlauf der bisherigen Erörterungen ist kürzlich folgender. Etwa bis zum Jahre 1780 scheint man sich wenig um den Ursprung des Gesanges gekümmert zu haben; die Erscheinung von Burns in Schottland und Dibdin in England sowie die von Frankreich aus drohenden Gefahren erschlossen gleichsam erst das Verständniss für *God save the King*. Verschiedene Meinungen über den Verfasser desselben wurden nun laut und suchten sich alle mit einer Art von Beweis zu schmücken, wie sie denn auch sämmtlich Gläubige und Vertheidiger fanden. Sehr verbreitet war die Ansicht, der Gesang sei um 1688 für James II., den letzten regierenden Stuart, gedichtet, mithin jakobitischen oder unpatriotischen Ursprunges. Daneben wurde der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

lebende Henry Carey als der Autor genannt; der Sohn desselben, George Saville Carey, liefs es sich angelegen sein, das Verdienst seines Vaters geltend zu machen, konnte freilich nur das Zeugniss älterer Freunde beibringen, weil er den Vater schon im ersten Lebensjahre verloren hatte. Seine Beweise gewannen die Mehrzahl, und längere Zeit hiefs es nun, *God save the King* sei von dem vergessenen Henry Carey sowohl gedichtet als componirt. Mehrere haben diese Ansicht in Schriften vertheidigt, am ausführlichsten Richard Clark (The words of the most favourite pieces, etc. God save the King. 1814.) und William Chappell (National music, 1840). Ihre Meinung haben wir uns in Deutschland angeeignet, weil sie doch wenigstens das Gute hatte, dass sie einen bestimmten Autor aus einer bestimmten Zeit namhaft machte, und daher kommt es, dass in allen deutschen Sammlungen Carey's Name steht; Selbständiges aber ist von Nichtengländern in dieser Frage noch nicht vorgebracht. *) Eine neue Wendung nahm die Untersuchung, als sich mancherlei Musik aus dem 17. Jahrhundert fand, welche mit der Melodie zu *God save the King* auffallende Aehnlichkeit hatte. Schnell entstanden ein halb Dutzend neuer Hypothesen, unter denen sich namentlich Eine hervor drängte, die nämlich, dass die Musik von Dr. John Bull herrühre und um 1610 entstanden sei. Der genannte Clark machte sich zum Vertreter derselben; man folgte seiner Schwenkung um so unbedenklicher, weil die Beweise für Carey's Autorschaft nicht recht befriedigend schienen, auch wohl der Abwechslung wegen, und Clark wie seine Nachtreter scheinen sich endlich darauf gesteift zu haben, dass der Hauptgesang für John Bull auch nur *von* John Bull ausgegangen sein könne. Chappell hielt seine frühere Meinung in der unlängst erschienenen zweiten Ausgabe seiner Nationalmusik (Popular Music of the Olden Time, 1860) aufrecht, ohne indess zwingendere Gründe beibringen zu können, so dass er sich genöthigt sah, mit den Worten »Ich überlasse nun die Entscheidung, anlangend die Autorschaft, meinen Lesern« (p. 703) eigentlich jedes Resultat wieder aufzugeben. Aber weil sich bei John Bull kein solcher

*) Hr. *Francis Dickins* in Düsseldorf machte zwar in den Londoner *Notes and Queries* v. 20. Oct. 1860 (X, 301—2) die auffallende Mittheilung, unser Gottfr. Wilh. Fink, »vielleicht der bemerkenswertheste musikalische Antiquar der je existirte«, habe schon um 1845 bewiesen, dass »Dr. H. Carey« der Autor sei: allein die Nachricht ist leider ebenso grundlos, wie hier das Lob deutscher Gelehrsamkeit; auf ein solches Lob haben wir in dieser Sache noch nicht den geringsten Anspruch und müssen es uns erst zu verdienen suchen.

Gesang, sondern nur ein der Melodie desselben ähnliches Stück Instrumentalmusik findet, sind auch die Bull-Anhänger ihres Glaubens noch nie recht froh und gewiss geworden; sie sind genöthigt gewesen, sich die Worte aus verschiedenen Zeiten auf gut Glück zusammen zu tragen. Der dabei heraus gebrachte Unsinn wird später zur Sprache kommen.

Wir werden zunächst in unserer Untersuchung geradezu gehen und erst später genöthigt sein einen längeren Umweg zu nehmen, der uns dann auf den eigentlichen Gegenstand zurück führen wird. So besprechen wir denn in drei Abschnitten: das Krönungsanthem *Zadok the Priest* von Händel — das Leben des Dichters und Musikers Henry Carey — und endlich den Ursprung des grofsen Nationalgesanges.

1.

Das Krönungsanthem Zadok the Priest von Händel.

Am 11. Juni 1727 starb Georg I., König von England. Sein Sohn bestieg als Georg II. den Thron und liefs sich am 11. September im Westminster krönen. Händel erhielt den Auftrag, zu einigen Psalmen der Krönungsliturgie eine vollstimmige Chormusik zu schreiben; ich habe bereits in seinem Leben (II, 170 ff.) erzählt, wie er in Folge dessen vier Anthems setzte und wie seine Aufführung derselben die Krönung, ganz dem Wunsche des Hofes entsprechend, in ein prachtvolles musikalisches Fest verwandelte. Eins dieser Anthems lautet:

> Zadok the Priest and Nathan the Prophet anointed Solomon King: — And all the people rejoiced, and said —: God save the King, long live the King, may the King live for ever! Amen, Alleluja.

Es wurde angestimmt, nachdem der König den Eid geleistet hatte, also in dem eigentlichen Mittelpunkte der Feier. Händel hat es in *D*dur für siebenstimmigen Chor und in grofsartigster Auffassung componirt. Ein langes, gleichsam nicht enden wollendes Vorspiel bildet den pomphaften Krönungszug ab, und plötzlich erschallt der machtvolle Chor »Zadok der Priester und Nathan der Seher erhöhten Salomo's Thron«, feierlich langsam, in ruhigem Glanze; dann, wie von lebhafter Freude durchzuckt, in bewegterem Gange »Und alles Volk frohlockte und sprach«: und nun der Schluss- und Hauptttheil des Chores »Gott sei dein Schild, Heil sei mit dir, Heil sei dem König auf ewig, Amen!«*) Dieser Schluss, ein echter Chorsatz, ist wie das Ganze so naturwahr, dass er der Stimmung

*) Ausg. der Händelgesellschaft XIV, 1 ff.

und Bewegung der Volksmenge bei einer solchen Krönung gleichsam abgelauscht scheint. Man hat ihn auch immer so gewürdigt. »Warum wird Herr Händel mit Recht so bewundert wegen seines Krönungsanthems Zadok der Priester? Weil die Musik so wahrhaft sprechend ist. Die Einleitung ist die schönste Darstellung einer regelmäfsigen Procession, welche jemals dem Geiste mit Hülfe von Tönen vorgeführt wurde. Selbst die Bewegung der Füfse wird in den Klängen vernommen. Das Wort Halleluja in dem letzten Chore so verschieden zu brechen (Al 𝄾 le𝄾lu𝄾ja𝄾), um die Zurufe einer Volksmenge, die im dichten Gedränge nur mit Mühe zu athmen vermag, auszudrücken, ist in der That ein wahrhaft Händel'scher Gedanke.« *) Bei unsern deutschen Zeitgenossen scheint indess das richtige Verständniss dafür sehr selten zu sein; choralsüchtige Schwächlinge haben über das Anthem so geurtheilt, als ob Händel besser gethan hätte, den begeisterten Zuruf des Volkes in die Form eines figurirten oder fugirten Chorals zu kleiden. Die Wortbetonung ist hier so urenglisch und eigenthümlich, wie die Wortfassung selber. Wie wahr und kraftvoll die Engländer ihr Verhältniss zum Königthume darin ausgesprochen fanden, erhellt am besten aus dem Gebrauche, welchen sie von dieser Hymne machten.

Im Druck erschien die Musik erst bedeutend später, aber sie war bald in Abschriften viel verbreitet. Die früheste Nachricht einer anderweitigen Aufführung des erwähnten Anthems ist aus dem Jahre 1731; denn eins der zwei Krönungsanthems, welche bei dem Jahresfeste der Stiftung für Predigersöhne am 25. Febr. '31 in der St. Paulskirche aufgeführt wurden (s. Händel II, 270 ff.), war *Zadok the Priest*, wie sich leicht vermuthen lässt und auch aus den Angaben bei den nachfolgenden Aufführungen hervor geht. In späteren Jahren wurde bei diesen Stiftungsfesten nur eins der Anthems gesungen und zwar stets zum Schluss des Concertes; in den betreffenden Ankündigungen heisst es einfach »das Krönungsanthem«, auch wohl »ein Anthem comp. von Händel«, es ist aber aus späteren Bemerkungen völlig sicher, dass damit immer nur das Anthem *Zadok the Priest* gemeint, dass dieses also schon damals unter jenem unbestimmten Namen allgemein bekannt war. Am Schlusse des Kirchenconcertes stehend, bekam es die Bedeutung einer Huldigung oder eines Gebetes für den Monarchen.

---

*) Remarks upon Church Musick. To which are added several Observations upon some of Mr. Handel's Oratorios, and other Parts of his Works. By a Lover of Harmony. Worcester, 1758. p. 38—39.

Händel selber hatte 1733 in Oxford und seither fast alljährlich Gelegenheit, seine Krönungshymnen vorzuführen, ohne indess das Beispiel der Predigersöhne hinsichtlich des Schlusses der Concerte mit *Zadok the Priest* zum Muster zu nehmen. Aber was er, der Ausländer, bei der Fülle von neuen Werken und im beständigen Wechsel der Orte wie der Art der Aufführung unterliefs, thaten Eingeborne. Offenbar war für diese ein Bedürfniss vorhanden, die aus einem bunten Allerlei zusammen gesetzte Reihe von Musikstücken, Concerte genannt, in sinn- und gemüthbefriedigender Weise abzuschliefsen. Ein alter Gebrauch lag hier nicht vor; die Concerte selber waren in dieser Ausdehnung und Freiheit erst neueren Ursprunges, und hatte man in dem ersten Heisshunger nach ausländischer Musik die Formlosigkeit ertragen, unkünstlerisch und unpatriotisch zugleich, so trat doch mit der Läuterung des Gefühls das Bedürfniss nach harmonischer Abschliefsung immer mehr hervor. Mit dem sich läuternden und vertiefenden Kunstbewusstsein ging die wachsende Zuneigung zu dem heimischen Königthume, zu dem gegenwärtigen rechtmäfsigen Herrscherhause Hand in Hand. Und hierbei ist es auffallend zu bemerken, dass jenes Publikum, welches nach Stand, Bildung und Vermögen an die Concertanstalten zweiten und untersten Grades gewiesen war, mit richtigem Takte voran ging und sich aus der grofsen musikalischen Bewegung die richtige Summe zu ziehen wusste. Wir sahen im 2. Bande von Händel's Leben, wie eine in diesem Kreise zuerst hervor tretende Neigung sein öffentliches Künstlerleben auf die Bahn des Oratoriums lenkte; wir sehen hier an einem einzelnen Falle, wie man dort ohne Zuthun des Meisters eine seiner Compositionen sich aneignete und zur Kundgebung des echt volksthümlichen Loyalitätsgefühls benutzte.

Zehn Jahre nach der ersten Aufführung hatte man das Chor-Anthem *Zadok the Priest* oder, wie man es nach seinem Hauptinhalte nannte, *God save the King* in den genannten Kreisen schon so vielfach gesungen, dass die einfache Bezeichnung als »Anthem God save the King« jedem bekannt war. Eine solche Angabe finden wir z. B. in dem Concerte, welches der Knabe Fery, der Sohn eines kürzlich verstorbenen und eine zahlreiche darbende Familie hinterlassenden Malers, zum Besten seiner Mutter und Geschwister gab. Die sehr ausführliche Anzeige dessen, was Master Fery bieten werde, lautet:

Drury-Lane. For the benefit of Master Fery, who performs the Punch and Burgomaster, scholar to Mons. Livier. At the Royal Theatre in Drury-Lane, this day, March 3, will be performed a Concert of Vocal and

Instrumental Music. By the best Hands. Consisting of several select Pieces composed by Mr. Handel and other eminent Masters, and taken from the most favourite Operas. The vocal parts by Mr. Beard and Mrs. Clive, being several fav. Songs in Italian and English. With several other Entertainments by the Liliputians, particularly the Woodenshoe-dance by Young Master Fery. And the Grand Ballet, call'd the Shepherd's Mount. Likewise a Preamble on the Kettle-Drums by Master Fery, with two new Minuets, and a Chorus out of Atalanta [v. Händel] for French Horns and Trumpets, the two French Horns to be performed by two little Negro-Boys, scholars to Mr. Charles, who never performed before.

Concluding with the Anthem, *God save the King*, ꝛc. Boxes 5 s. Pit 3 s. First Gallery 2 s. Upper Gallery 1 s.

'Tis humbly hop'd all those Gentlemen, Ladies, and Artists, that were admirers of his Father's Paintings, will be so generously good, to honour him with their company and interest, to assist his Widow, who is left with a family of four small Children, totally unprovided for. (*London Daily Post* v. 3. März 1738.)

Man muss es ein Glück nennen, dass die Anzeige keinem der bisherigen Streiter über *God save the King* vor Augen gekommen ist, denn sie würde nur einen neuen Irrthum verursacht haben, zunächst den, dass hiermit der heutige Volksgesang gemeint sei, weil derselbe sehr oft genau mit denselben Worten (»the Anthem God save the King«) bezeichnet wird. Aber das Dunkel lässt sich durch eine nur acht Tage spätere Anzeige eines ähnlichen Concertes völlig lichten:

For the benefit of Mr. Adcock [Alcock?]. At the Swan Tavern in Cornhill, this day, will be performed a Grand Concert of Vocal and Instrumental Musick. First Violin by Mr. Clegg; a Solo on the German Flute by Mr. Balicourt; Trumpet by Mr. Adcock; the vocal parts by a young Gentlewoman, being the first time of her appearing in Publick. The Concert to conclude with the Coronation Anthem, call'd *God save the King*, compos'd by Mr. Handell. (*Lond. Daily Post* v. 10. März '38.)

Und als ein drittes Beispiel aus demselben Jahre sei hier der Beschluss der sommerlichen Abendbelustigungen in den Vauxhall-Gärten angeführt: »The Entertainment at Vauxhall Gardens concluded with the Coronation Anthem of Mr. Handel, to the great pleasure of the company, and amidst a great concourse of people.« *Lond. Daily Post* v. 19. August '38.

»Das Anthem God save the King« — »das Krönungsanthem God save the King componirt von Händel« — »das Krönungsanthem von Händel«: alle diese Bezeichnungen deuten auf ein und dasselbe Stück, auf das Anthem *Zadok the Priest*. In den Vauxhall-Gärten, einem Hauptplatze für Händel's Musik, wurde es ohne Zweifel ganz gesungen, in den städtischen Concerten begnügte man sich wohl fast immer mit dem

Schlusschore *God save the King,* wesshalb das Anthem auch darnach benannt wurde. Das weitere hierüber wird erst unten im letzten Abschnitte vorkommen können.

2.

Das Leben des Dichters und Musikers HENRY CAREY.

Ueber das Leben dieses höchst merkwürdigen Mannes sind uns mancherlei Nachrichten mitgetheilt, die sich aus einer genauen Durchsicht aller seiner Werke und der damaligen Zeitungen noch ansehnlich vermehren lassen. Sein Geburtsjahr ist nicht genau zu bestimmen. Man hat ihn für einen natürlichen Sohn von George Saville, Marquis von Halifax, ausgegeben, welcher 1695 starb. Carey spricht allerdings im Jahre 1713 von seinen noch lebenden »Eltern«, tauft aber seinen jüngsten Sohn »George Saville«, und letzteres scheint uns mehr zu beweisen, als der Ausspruch, den er in seiner Jugend noch in gutem Glauben gethan haben kann. Wir lesen sogar, er habe von der Familie Saville-Halifax lebenslänglich eine kleine Pension bezogen, was uns indess nicht wahrscheinlich dünkt; vermuthlich ist seine Mutter gemeint. Wäre seine adlige Abstammung sicher nachweisbar, so würde, um einen Göthe'schen Ausdruck zu gebrauchen, die Disproportion zum Leben, in welcher sein ganzes Dasein sich befand, nur noch um so gröſser erscheinen, man würde dann wenigstens über die Quellen seines Charakters weit klarer sehen. Wir entscheiden uns also für die Annahme eines illegitimen Ursprunges; Carey wäre damit schon seiner Entstehung nach ein echtes Kind seiner Zeit, ein Bastardgenie, wie er ein solches in der That war.

Dass seine Geburt nicht viel vor 1695 und auf keinen Fall vor 1690 zu setzen ist, lässt sich aus der ersten Sammlung seiner Gedichte entnehmen:

> *Poems on several Occasions.* By HENRY CAREY. London, J. Kent etc. 1713. 8. (Pr. 1 s.) 86 pp.

Man bemerkt hierin schon einige hervor stechende Eigenthümlichkeiten des späteren Carey. Es werden sich Kritiker finden, bemerkt er in der Ansprache an die Leser, die ihrer Gewohnheit nach auch hier Fehler heraus suchen und sich bemühen werden, durch rücksichtslose Lästerungen die Hoffnungen seiner Eltern, die Vollendung seiner Erziehung und sonstige Bestrebungen zu zerstören (by unlimited detraction, to obstruct the hopes of my parents, the end of my education, and my own endeavours).

So konnte sich nur jemand ausdrücken, der höchstens zwanzig Jahre alt war, so dass wir etwa 1693—94 als die Zeit seiner Geburt bezeichnen müssen. Er bekennt, die schwachen Producte seiner jugendlichen Muse (these mean products of my youthful fancy) seien hauptsächlich seiner Freunde wegen in den Druck gegeben, welche sämmtlich zu befriedigen kaum 500 Exemplare zugereicht hätten, und welcher Art diese Freunde waren, können wir aus der Ueberschrift eines der Gedichte muthmafsen: »A Pastoral Eclogue on the divine power of God, spoken by two young Ladies in the habits of Shepherdesses at an Entertainment perform'd at Mrs. Carey's School by several of her Scholars.« (p. 38—44.) Es ist ein Gespräch zwischen Seraphina und Dodona, und p. 45—46 folgt »An Epilogue to the same Entertainment, spoken by a little Boy.« Demnach hatte Carey's Mutter eine Mädchen-, vielleicht auch Knabenschule, an welcher der junge Carey als Gelegenheitsdichter und auch wohl als Lehrer sich betheiligte. Die Sammlung beginnt mit einer Geburtstagsode auf Königin Anna. Auch mehrere Nachdichtungen alter Balladen oder Anbequemungen an ihre Melodien befinden sich darin. Diejenigen Lieder, welche nicht nach bekannten Weisen gesungen werden konnten, sind von seinen Freunden neu componirt, mehrere darunter von einem Mr. Whichello. Endlich bietet er 6 Cantaten im italienischen Styl, der Geschichte nach aus Ovid gezogen und »von verschiedenen bedeutenden Meistern in Musik gesetzt« (p. 66). Hier zeigt sich Carey also nur als Dichter, noch nirgends als Tonsetzer. Aber in der nach sieben Jahren erschienenen 2. Ausgabe:

> *Poems on several Occasions.* By H. Carey. London: Printed in the Year 1720. 12. 88 pp.

bezeichnet er von den neu aufgenommenen Gesängen elf als von ihm selber componirt. Auch das hier Gegebene nennt er »the offsprings of my youthful genius«, versichernd, dass Dichterei nicht seine Profession sei (Poetry not being my Profession); seine Profession war nämlich jetzt die eines Musiklehrers. Die Schulspiele bei seiner Mutter scheinen nach 1713 fortgesetzt zu sein, denn es findet sich hier ein neuer »Prologue to the Rival Queens or the death of Alexander the Great, acted at a Boarding-School, by young Ladies« (p. 75). Von den Cantaten ist die erste »On the death of the late famous Mr. Elford, set by Dr. Croft.«

Nicht aufgenommen unter die Erzeugnisse seines jugendlichen Genius ist derjenige Gesang, welchen man in Wahrheit ein Erzeugniss des
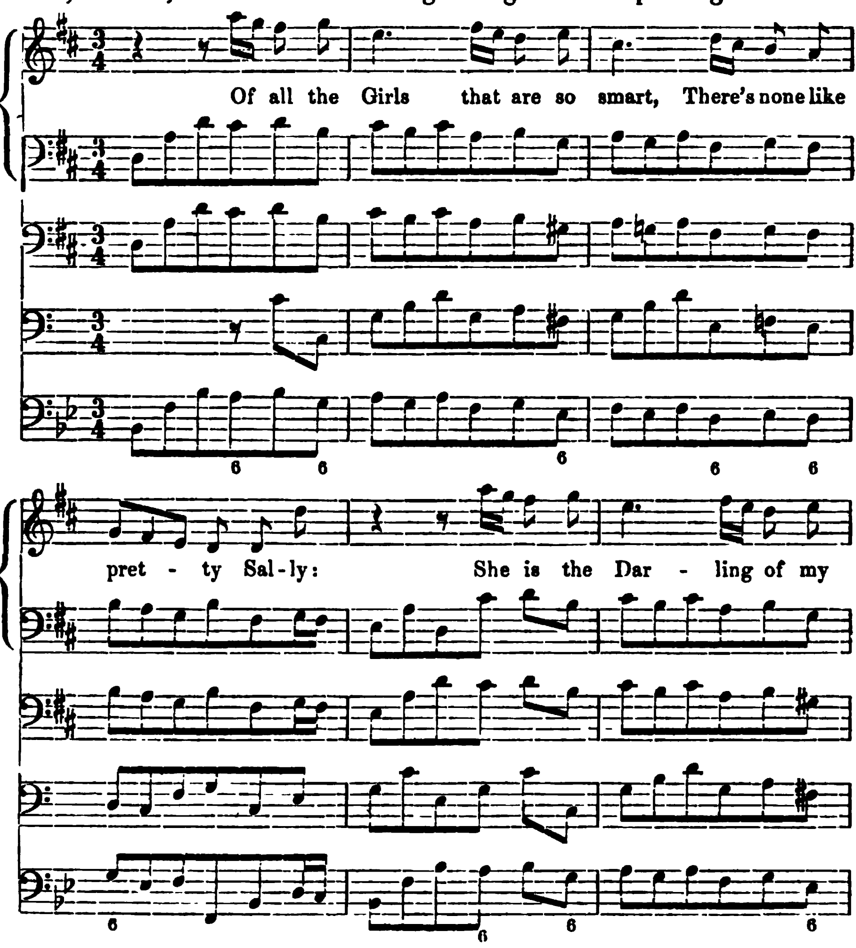
Genius nennen kann und der nach Lied und Weise dauernd in's Volk eindringen sollte:
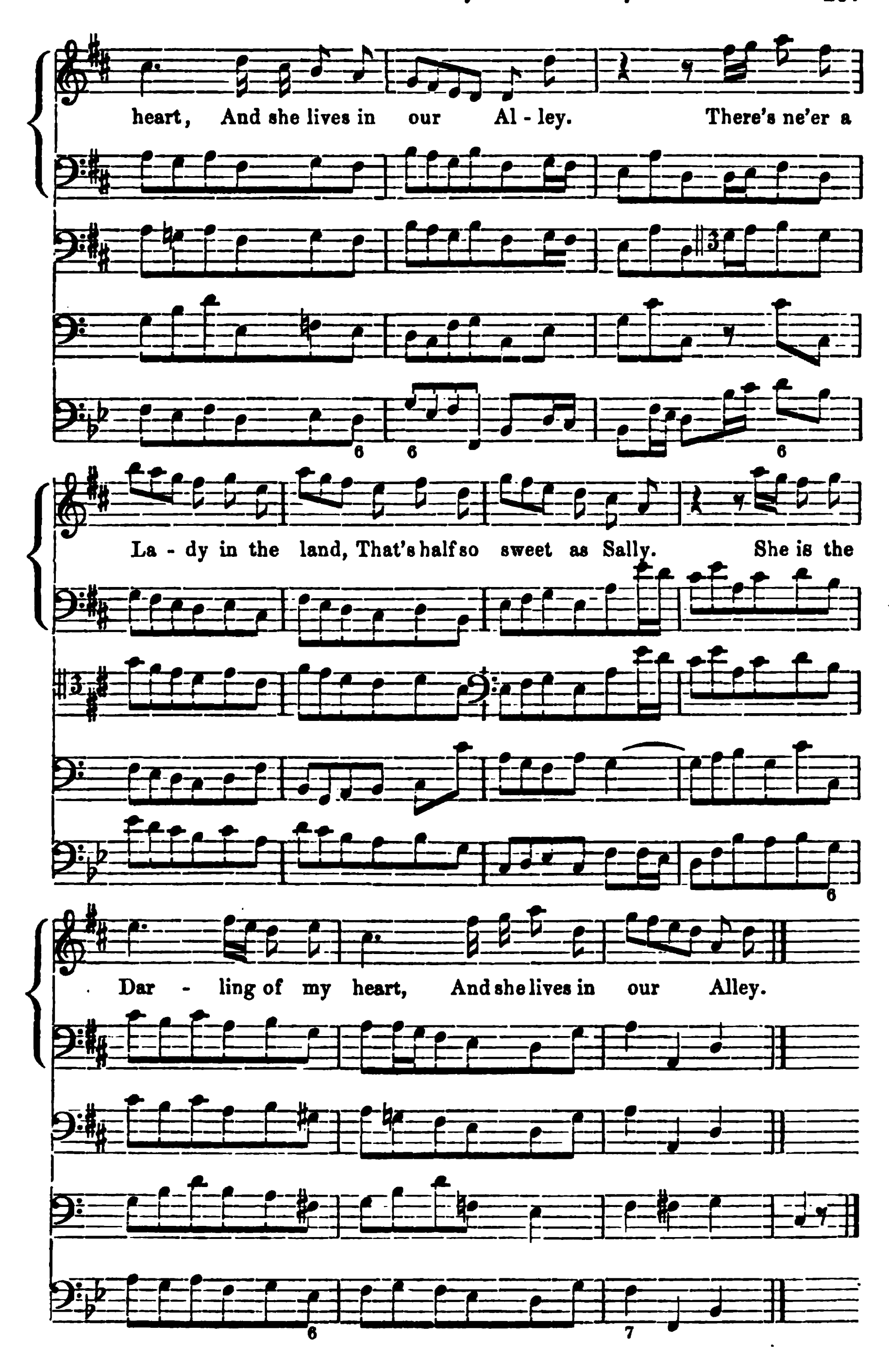
Sally in our Alley,
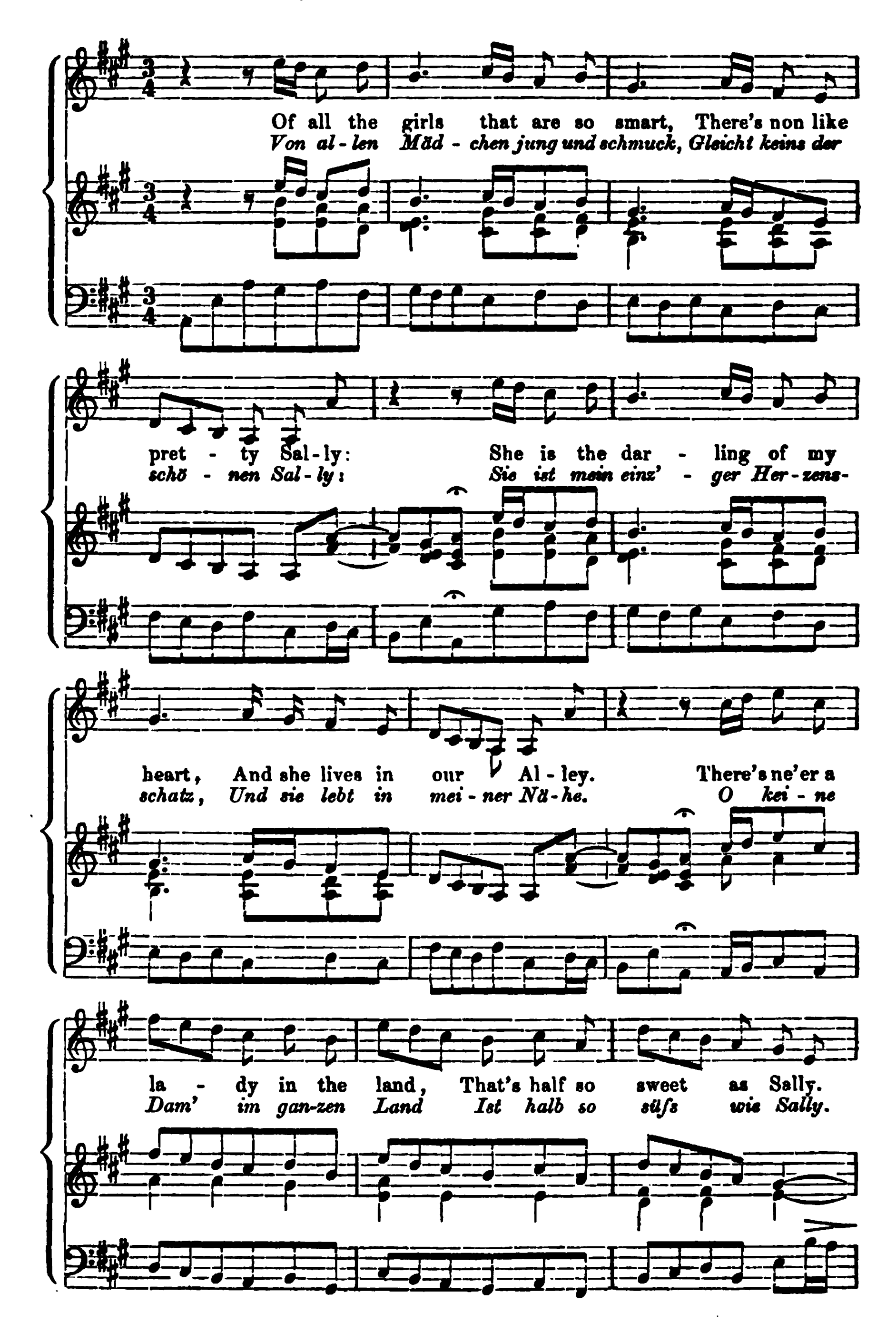
eine der allerbeliebtesten englischen Balladen. Entstanden um 1715, wenigstens einige Zeit vor 1717, rief ihre grofse Popularität allerlei Deutungen und Anekdoten hervor, wodurch Carey sich veranlasst fand, dem Drucke v. J. 1729 eine Erklärung des Ursprunges der Ballade als »Argument« vorzusetzen: — »Weil manche Personen seit langer Zeit den Irrthum gehegt haben, Sally Bury sei der Gegenstand dieser Ballade, so möge es dem Autor gestattet sein, sie eines besseren zu belehren und zu versichern, dass das Lied nicht die geringste Anspielung auf S. Bury enthält, da ihm zur Zeit, als er dasselbe dichtete, selbst ihr Name unbekannt war. Denn wie Unschuld und Tugend von jeher die Merkzeichen seiner Muse gewesen sind, so hatte er auch bei diesem kleinen Gedichte keine andere Absicht, als die Schönheit einer keuschen und selbstsuchtlosen Leidenschaft (auch unter geringen Menschen) darzustellen. Der wirkliche Vorgang war dieser. Ein Schuhmacherbursche machte Feiertag mit seiner Liebsten und regalirte sie in jener Gegend Londons, die als Moorfields bekannt ist, mit Puppentheatern, Seiltänzern, Flugmaschinen und allen sonstigen feinen Kunstgenüssen welche in Moorfields zu finden sind; von dort ging's in ein billiges Puddinghaus, wo er ihr Käsekuchen, Fladen, Schinken, gefülltes Rindfleisch und abgezapftes Ale vorsetzte. Bei allen diesen Scenen beobachtete sie der Autor (angezogen von der Einfachheit ihrer Liebesbezeigungen), und von dort zeichnete er diese kleine Skizze nach der Natur. Aber weil er dazumal noch jung und ganz unbekannt war, machten einige seiner Bekannten sich nicht wenig lustig über ihn wegen dieses Gedichtes, welches aber dessen ungeachtet seinen Weg in die gebildete Welt fand; und reichlich entschädigte ihn für allen früheren Spott der erhabene Addison, der es wiederholt mit Anerkennung genannt hat«. (Poems, London 1729, p. 127—28.) Schon aus dieser Erklärung spricht das kindliche und echt volksmäfsig gestimmte Gemüth Carey's. In dem Gedichte klingt ganz der alte Balladenton wieder (mit einer geringen pastoralen Färbung, welche die Schäferzeit an der Scheide des 17. und 18. Jahrhunderts verräth), und dass der Poet sich selber die Melodie dazu sang, bringt ihn den alten Sängern der Vorzeit völlig nahe. Der Schusterlehrling feiert seine Schöne, die in derselben Alley (Gassenwinkel) mit ihm wohnt, deren Vater Kohlnetze verfertigt und ausruft, deren Mutter Spitzen und Schnüre verhandelt, aus Liebe zu der er oft
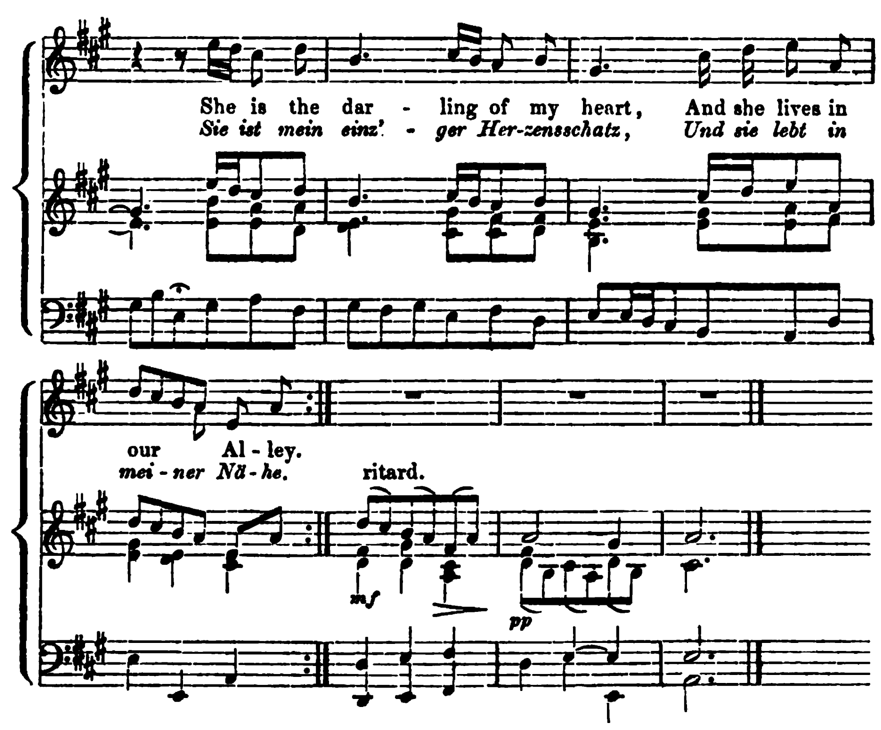
seine Arbeit versäumt und dann vom Meister durchgedroschen wird, die es auch bewirkt dass der Sonntag sein liebster Tag, aber das Kirchengehen ihm sehr lästig ist, der er all sein Weihnachtsgeld geben, und die er endlich, wenn die langen sieben Jahre um sind, dem Meister und allen bösen Nachbarn zum Trotz heirathen wird.

Hier folgt das Gedicht mit der auffallend hoch notirten Melodie nebst Grundbass, ganz wie es bei Carey steht; um es leichter singen zu können, fügen wir eine Transposition nach *A*dur nebst Clavierbegleitung hinzu. Der beigegebene zweite Grundbass ist zu dem Texte »*'T is wondrous hard*« für »Polly's Birthday«; der dritte, in *C*dur, zu »*Of all the Toasts that Britain boasts*«, ebenfalls für »Polly Peachum« bestimmt; der vierte, in *B*dur, aus »The musical Hodge-Podge« zur Verspottung Farinelli's.




heart, And she lives in our Al - ley. There's ne'er a
La - dy in the land, That's half so sweet as Sally. She is the
Dar - ling of my heart, And she lives in our Alley.


Of all the girls that are so smart, There's non like
Von al-len Mäd - chen jung und schmuck, Gleicht keins der
pret - ty Sal-ly: She is the dar - ling of my
schö - nen Sal-ly: Sie ist mein einz' - ger Her-zens-
heart, And she lives in our Al-ley. There's ne'er a
schatz, Und sie lebt in mei-ner Nä-he. O kei-ne
la - dy in the land, That's half so sweet as Sally.
Dam' im gan-zen Land Ist halb so süſs wie Sally.



2.

Her father he makes cabbage-nets,
And through the streets does cry' em;
Her mother she sells laces long,
To such as please to buy 'em:
But sure such folks could ne'er beget
So sweet a girl as Sally!
She is the darling of my heart,
And she lives in our alley.

3.

When she is by I leave my work
(I love her so sincerely),
My Master comes like any Turk,
And bangs me most severely;
But let him bang his belly full,
I'll bear it all for Sally;
She is the darling, etc.

4.

Of all the days that's in the week,
I dearly love but one day,
And that's the day that comes betwixt
A Saturday and Monday;
For then I'm drest, in all my best,
To walk abroad with Sally;
She is the darling, etc.

5.

My Master carries me to church,
And often I am blamed,
Because I leave him in the lurch,
As soon as text is named:
I leave the church in sermon time,
And slink away to Sally;
She is the darling, etc.

6.

When Christmas comes about again,
O then I shall have money;
I'll hoard it up, and box and all
I'll give it to my honey:
And, would it were ten thousand pounds,
I'd give it all to Sally;
She is the darling of my heart,
And she lives in our Alley.
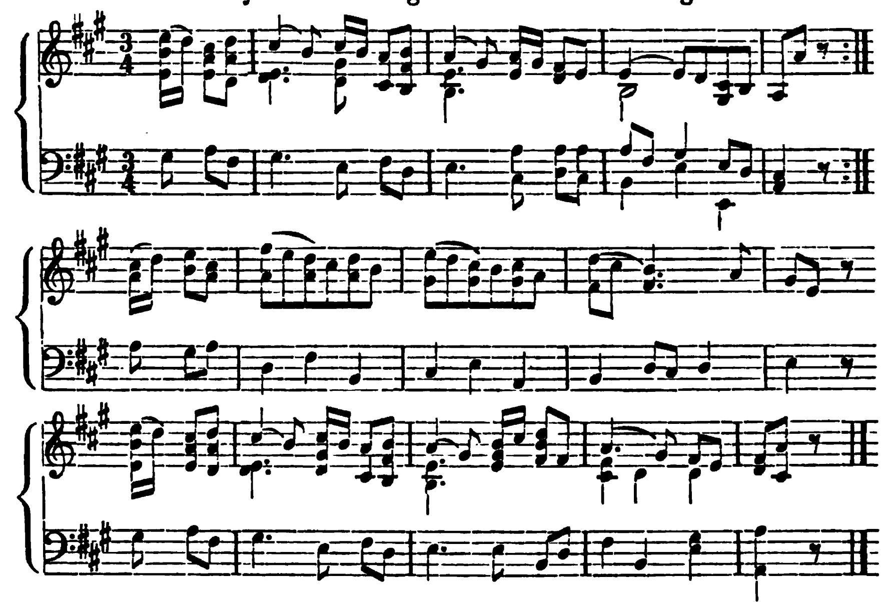
7.

My Master and the neighbours all
Make game of me and Sally;
And (but for her) I'd better be
A slave and row a galley:

But when my seven long years are out,
O then I'll marry Sally!
O then we'll wed and then we'll bed,
But not in our Alley.

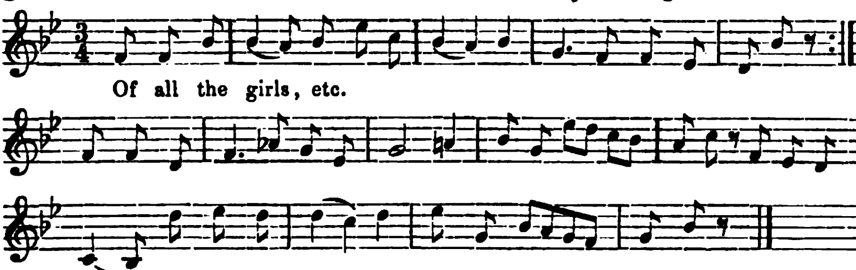
(Musical Century II, 32. — Poems 1729, p. 128—131.)

In Chappell's Sammlung p. 646 ist Carey's Musik an Melodie und Grundbass auf das willkürlichste verändert, obwohl das Gegebene ausdrücklich als »Carey's music« dargeboten wird. Man vergleiche:



Das sind geschmacklose Klügeleien, welche den Tanzcharakter der Melodie zerstören. Natürlich wurde die Melodie bei ihrer vielfachen Verwendung (sie erscheint schon 1719 in dem von Walsh heraus gegebenen Dancing Master, seit 1728 auch in vielen Balladenopern und auf einzelnen Blättern) nach den Umständen etwas verändert, aber doch nirgends so wie sie der neueste Sammler uns bietet. Chappell führt von den zahlreichen Gesängen, welche zu der Melodie von *Sally in our Alley* geschrieben und nach dieser viel gesungen wurden, p. 645 sechs Stück namentlich an. Wir sahen schon S. 296, dass Carey selber »To the tune of *Sally in our Alley*« Lieder dichtete, z. B. den Epilog zu Cibber's Balladenoper Love in a Riddle (Poems 1729, p. 97 ff.), über Polly, die Heldin der Bettleroper (ebenda p. 151 ff.), Polly's Birthday (Musical Century II, 46), Schluss des musikalischen Hodge-Podge (ebenda II, 2)

und wohl noch mehrere andere. Und trotz dieser Beliebtheit der Melodie, trotz ihres gemeinsamen Ursprunges mit dem Liede, trotz ihrer Schönheit, Originalität und zarten Innigkeit verliefs das Gedicht endlich (etwa um 1760) seine treue Gefährtin und wählte sich eine andere, nämlich folgende aus der alten Balladenmelodie *The Country Lass* gebildete:



Zu dieser Trennung des vom Sänger vereint Geschaffenen gab wohl der für gewöhnlichen Gesang zu grofse Umfang der Melodie Veranlassung; doch auch die später gewählte, noch heutiges Tages zu *Sally in our Alley* vom Volke gesungene Melodie geht eine Quarte über die Octave hinaus.

Carey war früh bei den alten volksmäfsigen Liedern und Weisen in die Schule gegangen und diese muss man als seine eigentlichen Lehrmeister ansehen. Natürlich hatte er, als er *Sally in our Alley* componirte, schon einigen Unterricht in der Setzkunst erhalten. Bei seinem kindlich dankbaren Gemüthe hat er uns »den Ersten welcher ihm Einiges von der Setzkunst beibrachte« nicht verschwiegen, den *Olaus Westeinson Linnert* (oder *Westen*, wie man ihn kurzweg nannte), einen wenig bekannten Musiker, welchen Hawkins (Hist. V, 184) einen Deutschen nennt, der also als Deutsch-Däne wohl aus Schleswig-Holstein eingewandert ist. Im Jahre 1729 war er schon verstorben, denn der Schüler feiert ihn in den *Poems* als den ersten der »geschiedenen Freunde« —: in edlem Mitleid habe Westen seiner jugendlichen Muse, als sie noch wie eine Waise, ungebildet und unerzogen, herum geirrt, die ganze Zärtlichkeit eines Pflegevaters geschenkt, sie zu seinem Liebling erwählt, ihre formlosen Ideen in Ordnung gebracht, ihre Irrthümer durch freundliche Weisung berichtigt, und sie gelehrt richtig zu denken. Soll denn die Muse Den unbesungen lassen, durch dessen zärtliche Sorgfalt sie allein vermögend geworden ist zu singen, ihren Aufschwung eitel sich selber zuschreibend? O nein! da Müh' und Arbeit *sein* waren, sei sein auch der Ruhm: so dass, wenn in zukünftigen Zeiten — [hier folgt nun einer jener Gedanken,

die nur grofse Thoren oder grofse Geister, niemals aber mäfsig begabte Talente zu äussern wagen] — wenn in zukünftigen Zeiten gesagt wird (denn wie ein Phönix ersteht des Dichters Ruhm aus seiner Asche), meine Muse habe gut gesungen, so möge auch Er an dem Preise theilnehmen. Das merkwürdige kleine *Gedicht* lautet wörtlich:

To the memory of his ever honour'd Master
Mr. Olaus Westeinson Linnert, commonly
called *Westen;* who gave him his first notions
of Composition.

If weeping could to life his shade restore,
I'd drain my eyes-springs to recall my Master;
The best of men, of friends, and of musicians!
For such I found him; who, with gen'rous pity,
When, like an orphan, wand'ring and forlorn,
My infant Muse of all implor'd assistance,
He only shew'd compassion to her cries,
Fost'ring the wretch, with a paternal fondness,
He made her his adopted darling charge;
Rang'd into order her confus'd ideas,
Corrected her mistakes by friendly reasons,
And taught her ev'n to think. Shall then the Muse
Leave him unsung, by whose fond care she sings?
Or, vainly, to herself her rise ascribing,
Suffer his name to vanish in oblivion?
No, as the labour and the toil were his,
Be his the glory; let the grateful Muse
Attempt a name, but for her Westein's sake;
That when it shall be said, in times succeeding,
(For like the Phœnix does the Poet's fame
Rise from his ashes) that she well has sung,
He too may be a partner in the praise.

(Poems 1729, p. 118—119.)

Die letzten Verse erwecken wehmüthige Gedanken — denn bereits sind 120 Jahre seit Carey's Tode verflossen, ohne dass sein gerechter und bleibender Ruhm aus seiner Asche empor gestiegen wäre, ohne dass sich einer seiner Landsleute wirksam bemüht hätte, seinen Namen, seine Verdienste zur Anerkennung zu bringen. Was Hawkins einst über ihn sagte, ist noch immer das allgemeine Urtheil; hält man es doch nicht einmal der Mühe werth, sich überhaupt ein Urtheil über ihn zu bilden! Hawkins schreibt aber: »Henry Carey war ein Mann von munterem Temperament, in mancher Hinsicht [seinem Zeitgenossen] Leveridge ähnlich. Er war von Profession ein Musiker, und als Dichter einer von den unteren Graden (lower order) . . . Der Umfang seiner musikalischen Fähigkeiten scheint die Composition einer Balladenmelodie, oder höchstens die einer

kleinen Cantate gewesen zu sein, zu welchen er so eben fähig war den Bass zu finden. Indem er somit nur mäfsig in seiner Kunst gebildet war, musste der Unterricht in Mädchenschulen und in den Privatfamilien der Mittelklassen seine Hauptbeschäftigung sein. Obwohl er in der Musik nur eine geringe Fähigkeit hatte, besafs er eine fruchtbare Erfindungsgabe und machte sich schon sehr früh in seinem Leben durch Gesänge bekannt, von denen er beides, Worte wie Musik, verfertigt hatte ... Mit einem auf solchem Wege erlangten kleinen Vorrathe von Ruf (a small stock of reputation) fuhr er fort, sein Talent in Poesie und Musik auszuüben ... Sein Talent lag im Humor und in harmloser Satire ... Da die Eigenschaften, mit welchen Carey begabt war, ihn zu einem unterhaltenden Gesellschafter machten, so ist es kein Wunder dass er oft in Schulden steckte ... Bei all seinem Frohsinn und guten Humor scheint er doch mitunter tief schmerzlich berührt gewesen zu sein von dem Misswollen einiger von seiner eignen Profession, welche (aus Gründen die niemand zu errathen vermag) seine Feinde waren ... Als Musiker scheint Carey in dem niedrigsten Range einer von den ersten gewesen zu sein; und als Dichter der letzte in jener Klasse, in welcher D'Urfey der erste war, mit diesem Unterschiede, dass er in allen seinen Gesängen und Gedichten, welche von ihm auf Wein, Liebe und dergleichen Gegenstände gemacht sind, eine unverletzliche Rücksicht bekundet zu haben scheint für Anstand und gute Sitten.« (History V, 184—87.) Die einzelnen Züge sind hier meistentheils zutreffend; aber wer würde sich noch heute um den Sänger bemühen wollen, wenn das Gesammtbild richtig wäre! Und wie thöricht müsste ein Mann uns erscheinen, der bei so geringfügigen und begrenzten Leistungen daran denken konnte, die Fabel vom Phönix auch auf sich anzuwenden! Halten wir uns also zunächst an sein erstes volksmäfsiges Kunsterzeugniss, die Ballade *Sally in our Alley*, und suchen wir in seinem folgenden Leben und Wirken nach weiterem.

Als Westen starb (wohl noch vor 1720), sah Carey sich nach anderen Lehrmeistern um. Er wählte sich den Thomas Roseingrave, den viel gereisten, im Clavierspiel und im Contrapunkt wohl bewanderten Musiker; in den Poems 1729, p. 113 bekennt er, dass er »seiner freundlichen Unterweisung viel verdanke«. Ebendaselbst p. 111 nennt er sich einen Schüler des seiner Zeit berühmten, auch als Lehrer der Harmonie geschätzten Geigers Geminiani; und weiterhin, p. 115, besingt er dann noch »seinen gelehrten Freund« Joh. Friedrich Lampe, der erst um 1726

von Sachsen nach London kam und nach Burney ebenfalls Carey's Lehrmeister wurde. Lampe (geb. 1692?) konnte höchstens einige Jahre älter sein als Carey. Dieses beständige, bis in die Mannesjahre andauernde Verlangen, sich von Andern unterweisen zu lassen, hatte verschiedene Ursachen. Zunächst, wie aus allem hervor geht, war der in den eigentlichen Lehrjahren empfangene Unterricht mangelhaft gewesen, seine Erziehung also unvollkommen geblieben. Sodann liefsen froher Lebensmuth und Leichtsinn ihn nicht zu einem anhaltenden methodischen Selbststudium kommen; als der hochfliegende Geist erwachte, musste er noch spät versuchen, sich durch eine möglichst allseitige Bildung zu läutern. Der Hauptübelstand war nun aber, dass sein Genius ihn auf ein Gebiet hinwies, wo die moderne Musikbildung und die moderne (Dryden-Pope'sche) Dichtungsweise theils überflüssig theils unzulänglich war. Es lässt sich daher sehr wohl annehmen, ja man darf es als gewiss voraus setzen, dass ihm bei hervor ragenden Geistesfähigkeiten und entschiedenster Musikbegabung doch die Lehren der Tonsetzkunst nur schwer eingingen und nie völlig von ihm bewältigt wurden. Diese Unfertigkeit brachte eine Disharmonie in sein Leben, welche für den eigentlichen Werth seiner Leistungen fast nichts verschlägt, desshalb ihm auch von den Zeitgenossen nicht angerechnet werden musste, aber doch die Quelle fast aller seiner Leiden, Verkennungen und Missgeschicke war. Als er 1729 seine Gedichte zum dritten male sammelte und auf Subscription drucken liefs, sagte er in der Vorrede: »Ich erlaube mir zu bemerken, dass Poesie mein Vergnügen und nicht meine Profession ist, daher die folgenden Stücke in einem weit ungünstigeren Lichte erscheinen, als der Fall sein würde, wäre ich weniger mit Geschäften überhäuft«. Dies waren keine andere als *musikalische* Geschäfte, denn in der Musik, wie schon bemerkt, erblickte er seine Profession. Dabei werden wir später erfahren, dass er noch seine allerletzten Compositionen im Satze von Andern corrigiren liefs. Eine solche Unfertigkeit bei solcher Begabung ist gewiss sehr merkwürdig, aber auch für den Autor, der aus seiner Profession das tägliche Brod ziehen musste, ein Unglück verheissendes Zeichen.

Die erwähnte Ausgabe der Gedichte erschien unter dem Titel:

> *Poems on several occasions.* By H. CAREY. The third Edition, much enlarged. London: Printed by E. Say, MDCCXXIX. 4to. 226 pp. (Mit s. Bildniss: »*Harry Carey,* J. Worsdale pinx., J. Faber fecit 1729«.)

Die Widmung an Gräfin Dorothea Burlington geschah mehr aus der alten Gewohnheit, dergleichen nicht ohne Namen und Wappen eines grofsen adligen Hauses in die Welt gehen zu lassen, als in Folge einer näheren persönlichen Beziehung zu dieser Dame, von der ihn seine gesellschaftliche Stellung für immer fern halten musste. Lehrreicher als die Dedication ist die schon angeführte Vorrede, namentlich das folgende darin: »Da einige der nachfolgenden Stücke das Glück hatten, verschiedenen von meinen Freunden zu gefallen, so wurde ich von ihnen entweder um Abschriften oder um den Druck der Gedichte ersucht. *Aber da ich bereits die doppelte Masse dieses Bandes durch Verleihen meiner Handschriften unwiederbringlich verloren hatte*, und meine Geschäfte mir nicht erlauben Copien zu machen, entschloss ich mich, dem letzteren Gesuche zu willfahren — mehr in dem Wunsche, meinen Freunden (deren Gutherzigkeit in meinen Bestrebungen zu vergnügen ein Verdienst fand) eine Gefälligkeit zu erweisen, als aus Ostentation und Eigennutz: denn, wahrlich, ich erwartete eher, dass ich noch einiges zu bezahlen haben würde, als dass ich eine so generöse Subscription finden sollte, welche jetzt meine Arbeiten reichlich bezahlt und belohnt. — Eine andere Veranlassung war, dass einige dieser Kinder meines Gehirns, indem sie unbekannt und verlassen herum liefen, von andern Vätern adoptirt oder ihnen zugeschrieben wurden; und weiter, dass einige gutherzige Leute (denen ich hiermit Dank sage) sich einbildeten, diese Kindlein, bäurisch wie sie sind, wären zu gut um mir zu gehören. Ich hielt mich desshalb für verpflichtet, sie wieder zu Hause zu nehmen und sie für die meinigen anzuerkennen, obschon ich fürchte, dass ich nur zu viele Gründe habe mich ihrer zu schämen: jedennoch, da meine Freunde sie ihrer Aufmerksamkeit werth gehalten haben, würde es heissen deren Urtheil vor Gericht ziehen und ihre Freigebigkeit beleidigen, wollte ich verächtlich machen was ihnen gefiel zu begünstigen.«

Die liebenswürdig bescheidene Sprache wird jeden Leser erfreuen. Als wichtig für das Verständniss seines Charakters und seines Lebens wie für das Schicksal seiner Werke müssen wir uns aus dem Vorworte zweierlei merken: seine Sorglosigkeit in der Aufbewahrung seiner künstlerischen Erzeugnisse, und die Unterschätzung seines Talentes von Seiten neidischer Professionisten. Er konnte sich mit Recht hierüber trösten, denn die beiden Ersten unter den lebenden Dichtern und Musikern — Pope und Händel — kannten und schätzten ihn nach Verdienst und setzten ihre Namen auf die Liste, was bei beiden nur höchst ausnahmsweise

vorkam. Die Subscriptionsliste zählt 294: anscheinend keine hohe Nummer, und doch hatte er unter den damaligen Umständen volle Ursache, sich sowohl über die Zahl wie über die Namen zu freuen.

Eins der Gedichte beschäftigt sich ausführlich mit den in der Vorrede erwähnten neidischen Zweiflern, er nennt es »Des Dichters Ahndung an diejenigen welche seine Befähigung bezweifeln und ihm seine Werke absprechen«. Wir sehen daraus von welcher Seite diese Gegner kamen. Es waren die flachsten und in ihrer Leerheit lautesten Nachsprecher dessen, was eben am Tage obenauf war, der italienischen Musik und der mit dieser zusammen hängenden lyrischen und dramatischen Dichtung, und die Verächter alles dessen was augenblicklich am meisten zurück stand, des national Englischen aus der guten alten Zeit sowie der Vertreter und Nachahmer desselben. Die englische Sprache galt ihnen als unmelodisch und ungeschliffen, sehr der Verfeinerung bedürftig, wie die nationalen Sitten insgesammt. »Lebensverfeinerung« war das Stichwort, den Schwächlingen gleichbedeutend mit Verweichlichung und Verehrung des Ausländischen. Diese Richtung hatte im Ganzen ihre Berechtigung, und nicht alle Freunde der italienischen Musik nahmen als Kunstkenner den Standpunkt der verspotteten Blundrella ein (Blundrella or the Impertinent, Poems p. 12—21), welche Händel's Musik zu rauh, Bononcini's zu sanft, und nur Attilio Ariosti's erborgte Schönheiten nach ihrem Geschmacke fand, dabei aber nicht éine Melodie von der andern, ja nicht einmal eine allbekannte englische Ballade von einer beliebten Arie der neuesten italienischen Oper zu unterscheiden vermochte. Doch auch wirklich einsichtsvolle Bewunderer des Ausländischen sahen unsern Carey geringschätzig über die Achsel an, wie denn einer von diesen, der Verfasser des schönen Gedichtes auf Händel aus dem Jahre 1724 (s. Händel II, 465—72) dem »Master Cary« mit den Worten

> None fail'd that e'er set note, or grave or airy,
> From Doctor Pepusch down to Master Cary

ohne weiteres den allerletzten Platz auf der alleruntersten Stufe anweist. Carey konnte diese Rangordnung nicht wirksamer aufheben, seinen überragenden künstlerischen Geist nicht besser bekunden, als indem er, weit entfernt durch dergleichen Ausfälle seine Verehrung für den grofsen Deutschen dämpfen zu lassen, vielmehr mit den erklärtesten Bewunderern Händel's im Preise desselben wetteiferte und durch ein Gedicht von zwölf Zeilen (Poems p. 108—9) auch wirklich alle überbot. Seine niedrige gesellschaftliche Stellung und geringen technisch-musikalischen

Fähigkeiten mit in Anschlag gebracht, lässt sich die dem Hawkins unerklärliche Frage, wer eigentlich Carey's Gegner und aus welchen Gründen sie es waren, sehr wohl beantworten. Es waren seine Collegen, die der Tagesmeinung blind ergebenen und gierig dem Erwerbe nachjagenden Musiklehrer, welche sich (wie es die wirkliche Beschränktheit immer thut, wenn sie zufällig mit der Tagesmeinung zusammen trifft) für weiser und fortgeschrittener hielten als ihn, und bei seinen poetisch-musikalischen Erzeugnissen entweder die Bedeutung oder, wenn diese allzu augenscheinlich war, ihren Ursprung anzweifelten. Das erwähnte Gedicht wird nach diesen Bemerkungen nichts Unverständliches mehr haben:

The Poet's Resentment;
occasion'd by
some persons doubting the Author's capacity,
and denying him the credit of his own works.

Resign thy pipe! thy wonted lays forego;
Thy Muse is now become thy greatest foe:
With taunts and jeers, and most unfriendly wrongs,
The flouting rabble pay thee for thy songs.
Untuneful is our native language now;
Nor must the bays adorn a *British* brow:
The wanton vulgar scorn their mother-tongue,
And all our home-bred Bards have bootless sung.
A false politeness has possess'd the isle,
And ev'ry thing that's *English* is Old Stile.

Ev'n heav'n-born Purcel now is held in scorn,
Purcel! who did a brighter age adorn.
That nobleness of soul, that martial fire,
Which did our British Orpheus once inspire
To rouze us all to arms, is quite forgot;
We aim at something — but we know not what:
Effeminate in dress, in manners grown,
We now despise whatever is our own.

So Rome, when famous once for arts and arms,
(Betray'd by luxury's enfeebling charms)
Sunk into softness, and its empire lost;
We may be as refin'd, but to our cost!

Then break thy reed, for ever close thy throat;
Nor dare to sing a line, or pen a note:
Since any other man shall meet with praise,
For what, from thee, will but derision raise.
Determin'd to condemn thy ev'ry deed,
Thy foes have vow'd, and thou shalt not succeed.

Go, seek retirement, learn to be obscure;
The wretch that's least observ'd is most secure:
Dost thou write ill, then all against thee join:

Dost thou write well, they swear 'tis none of thine.
Short liv'd applause is stifled soon as borne,
While nought subsists but envy, censure, scorn.
The jest of coxcombs, ev'ry fool's disdain;
These, these are the rewards of Poet's pain,
Far, far away then chase the harlot Muse.
Nor let her thus thy noon of life abuse:
Be busy, know no joy, but solid pelf;
And wisely care for no man but thy self;
Mix with the common croud, unheard, unseen,
And be thy only aim, the golden mean:
And if again thou tempt'st the vulgar praise,
May'st thou be crown'd with Birch instead of bays.
(pp. 75—78.)

Hierher gehört auch die 1726 einzeln erschienene, schon im Händel II, 151 ihrem wesentlichen Inhalte nach mitgetheilte »Satire auf die Genusssucht und Verweichlichung unserer Zeit« (Poems, p. 28—37). Die ursprünglich auf dem Titel stehenden Worte »Faustina oder die römische Sängerin« nebst den vier ersten Zeilen liefs er jetzt weg, um seine Patronin, Gräfin Burlington, nicht zu beleidigen, die eine der ersten Parteigängerinnen der ausschweifenden Faustina gewesen war. Carey's guter englischer Eifer führt ihn in dieser Satire allerdings mehrfach zu weit, nicht in der Schilderung Londoner Taugenichtse, wohl aber in den Erwartungen von der schöpferisch-musikalischen Befähigung seiner Landsleute, wie wir denn überhaupt wahrnehmen, dass sein Urtheil, in der Sache fast immer zutreffend, doch nicht selten hinsichtlich der Persönlichkeiten fehl geht. Auch die Aeusserung, er liebe Musik, aber mit Maafs und für die Mufsestunden, gebe den Musikern was sie verdienten, nur nicht so dass alle andern Künstler darüber verhungern müssten, zeigt eine Unparteilichkeit, die einem Musikbeflissenen schlecht ansteht und die auch nur bei gänzlichem Verkennen seiner Lage und bei völliger Gleichgültigkeit gegen seine »Profession« möglich war. In einer andern Satire, »die Einsamkeit« (Poems, p. 81—84), drückt er sich über die Schlechtigkeit des Londoner Gesellschaftslebens noch schärfer aus. Was auf solche Weise diente sein Herz zu erleichtern und die männliche Unabhängigkeit seines Charakters zu bezeugen, wurde natürlich zu einer Saat aus der ihm neue Feinde erwuchsen.

Eine Satire anderer Art schrieb er unter dem Titel »Namby-Pamby oder eine Lobrede auf die neue Versification« (Namby-Pamby: or, a panegyric on the new versification, Poems p. 55—61). Sie war gemünzt auf Ambrose Phillips, einen damaligen Poeten, der bei seiner Anwesen-

heit in Irland (um 1725) auf das der Wiege noch nicht entwachsene Töchterchen des dortigen Statthalters Lord Carteret ein an Ausdruck und Versmaafs höchst kindisches Gedicht schrieb. Carey verfertigte darauf ein Poem, welches mit mancherlei Singsang aus Kinderspielen witzig durchflochten ist, und nannte es so, wie kleine pappelnde Kinder jemand nennen werden, dessen Name Ambrose Phillips ist, nämlich Namby-Pamby. Diese in ihrer Art ausgezeichnete Leistung erwarb ihm das poetische Bürgerrecht in Pope's Kreise; Pope selber sprach davon in Ausdrücken, welche Carey oft mit Stolz wiederholte. »Namby-Pamby-Reime« sind als Bezeichnung einer sinnlosen Reimspielerei in England sprichwörtlich geworden.

Seine Verehrung für Pope hat er in dem Liede *Hush! my little tuneful dear!* (überschrieben »Calliope to her Sky-Lark, inscrib'd to Alexander Pope, Esq;« Poems p. 72—74) sehr schön ausgesprochen.

Als er diese Gedichte herausgab, muss er schon seit einiger Zeit verheirathet gewesen sein; zwei derselben beziehen sich auf den Tod seiner heissgeliebten Tochter Rahel (p. 124.ff.). Sie starb am Geburtstage ihres Vaters (p. 126): einer jener unglücklichen Zufälle, an denen das Leben dieses armen Mannes so reich war und bei welchem das sein ganzes Erdendasein durchzitternde tiefe Weh besonders heftig hervor brach. Im übrigen scheinen seine Umstände damals sehr befriedigend gewesen zu sein, denn eins der Gedichte (Harry Carey's general reply to the libelling Gentry, who are angry at his welfare, p. 79—80) verspottet die schmähsüchtige, auf sein Wohlergehen neidische Sippschaft, welche sich mit Porter begnügen müsse, während er Wein zu trinken habe.

Die Gedichte sind ein treuer Spiegel seines vielseitigen und männlich gesunden Geistes, aber auch seiner flüchtigen Sorglosigkeit. Alles ist unmittelbar an ihm, und wie die Ideen kommen, so werden sie hingeworfen, ohne viel Arbeiten und Feilen. Sehr glücklich und oft originell in der Strophenbildung, ist doch sein sprachlicher Ausdruck mitunter barbarisch genug und weit entfernt von Pope's Sauberkeit und Harmonie des Verses. Als Volkssänger schadete ihm das ebenso wenig, als wenn er zu seinen wahrhaft schöpferischen Melodien nur mit Mühe den Bass fand, wohl aber als »Classiker«. Er befände sich längst in der vornehmen Reihe der Gesammtausgaben der »British Poets«, wenn er weniger geradezu gesprochen und ein bischen mehr gefeilt hätte.

Seit dem Erscheinen der Poems, 1729, betheiligte Carey sich noch eifriger als bisher an dem englischen Theater, gleich vielen seiner Mit-

brüder angelockt durch den unbeschreiblichen Erfolg der Bettleroper und die breite Bahn, welche damit wieder für die *englische* Bühne geöffnet war. Es wird also hier der Ort sein,

Carey's Theaterstücke und dramatische Thätigkeit bis zum Jahre 1730

zu besprechen.

Seit längerer Zeit stand er mit Cibber in Verbindung, einem der Directoren von Drurylane, den er später entschieden und mit Recht verachtete. Von Vanbrugh und Cibber erschien 1728: *The provok'd Husband, or, a journey to London.* Wie Hawkins (V, 185) meldet, wurden die darin enthaltenen Gesänge von Carey componirt; zwei derselben, *Oh I'll have a husband, D*dur, und *What though the call me Country Lass, A*moll, beide von Mrs. Cibber gesungen, sind im Mus. Century I, 28 und 43 mitgetheilt.

Aehnlich wird es sich mit Cibber's Pastoral oder Balladenoper *Love in a Riddle* 1729 verhalten. Aus Biographia Dramatica II, 387 erfahren wir, dass Carey's Schülerin Miss Rafter darin sang; wenigstens ihre Gesänge wird er componirt haben, vermuthlich aber beschaffte er aus eignen und fremden Vorräthen die ganze Musik. Auf seine Betheiligung an diesem »moralischen« Producte eines höchst unmoralischen Vaters deutet schon der dazu bestimmte Epilog (Poems 1729, p. 97 ff.).

Schon vorher hatte er einige Stücke für Drurylane mit Musik versehen, von denen wir noch zwei namhaft machen können. Das erste ist die im Jahre 1723 aufgeführte Komödie *Love in a Forest*, von Charles Johnson nach Shakespeare's *As you like it* bearbeitet, aber so (sagt der Verfasser der Biogr. Dramatica II, 386), dass der Autor, wenn er noch lebte, ihn darüber auf Grund des Verstümmelungs- oder Lähmungsgesetzes (maiming-act) gerichtlich belangen könnte. Carey setzte ohne Zweifel alle darin vorkommenden Gesänge, und diese wurden auch wohl sofort auf einzelne Folioblätter gedruckt; es scheint davon aber nur das treffliche Jagdlied mit Chor: »*What shall he have that killd the deer?*« (As you like it, Act IV, Sc. 2) erhalten zu sein (im Musical Century, und zwar nur in der Ausg. v. J. 1744, p. 102—3).

Das zweite Stück ist der abenteuerliche *Harlequin Doctor Faustus*, von dem Tanzmeister John Thurmond u. A. nach Mountfort bearbeitet, ebenfalls 1723 aufgeführt (nicht erst 1724, wie in Biogr. Dram. II, 281 steht). Zu den Gesängen steuerten Mehrere bei (s. Händel II, 101—2);

Carey lieferte die Musik zu »*Immortal pow'rs!*« (Mus. Century 1744, p. 30—32), dessen Worte von dem Schauspieler Booth herrühren.

Fast gleichzeitig mit der Ballade *Sally in our Alley* brachte er seinen dramatischen Erstling hervor, den Schwank
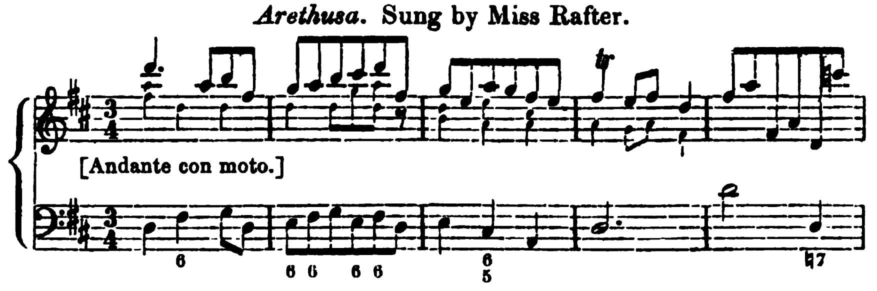
The Contrivances; or, More ways than one. Gedruckt: 1715 in 12mo; 1729 in 8vo; 1743 in 4to.
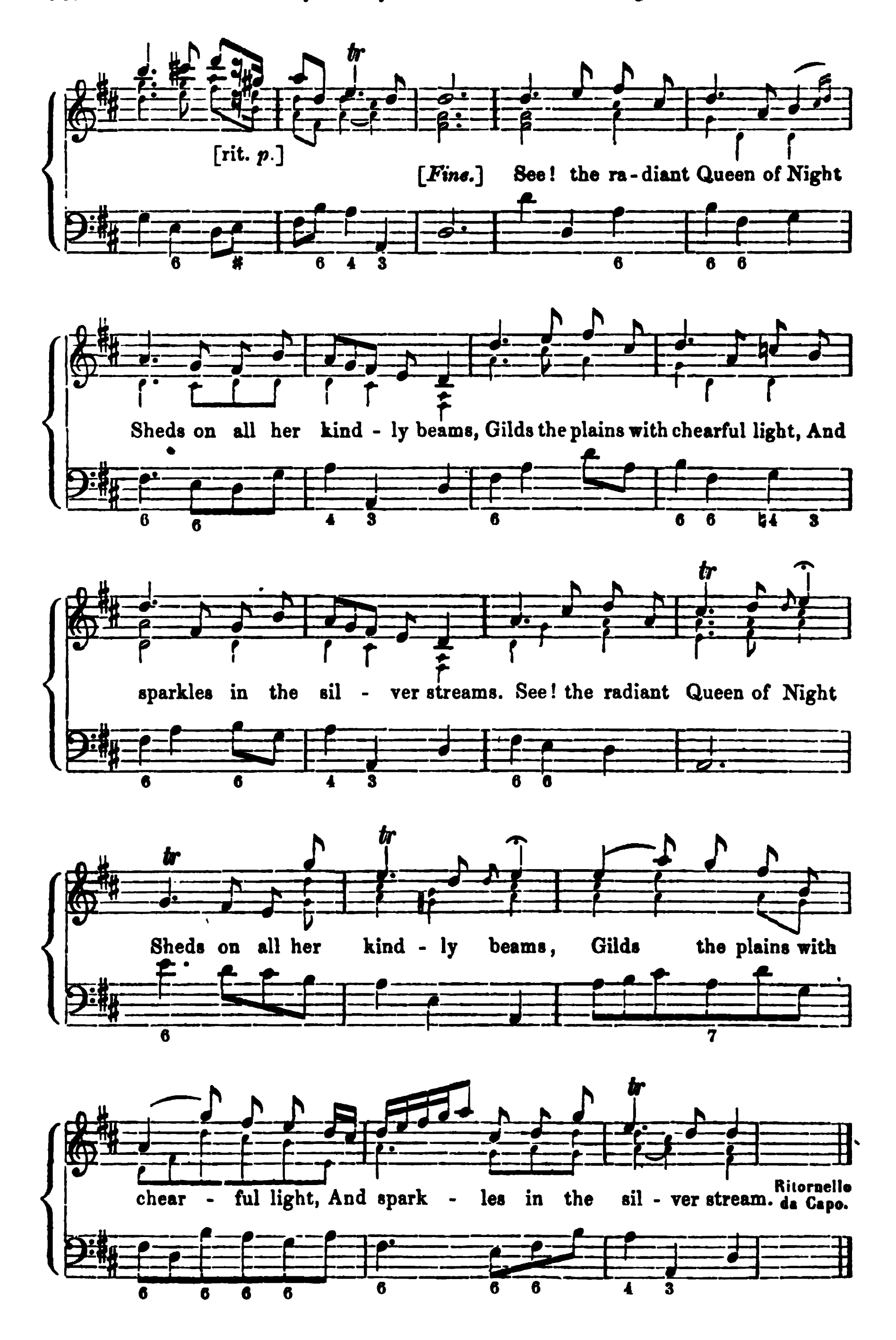
In Drurylane aufgeführt; bei der Erneuerung 1729 »a ballad Opera« genannt und insgesammt mit zwölf Gesängen ausgestattet.
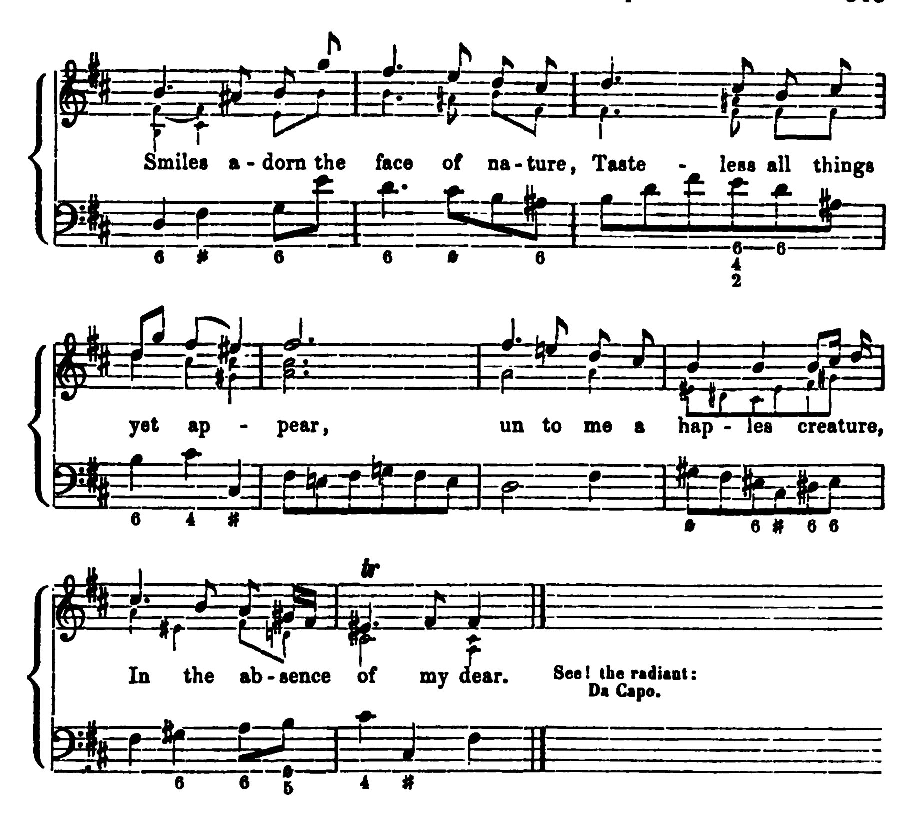
1.	Air.	*I'll face ev'ry danger.* (Musical Century v. 1744, p. 74.)
2.	»	*See! the radiant Queen of Night.* (Das. p. 42.)
3.	»	*Genteel in personage.* (Das. p. 84.)
4.	»	*When parents obstinate and cruel prove.* (Das. p. 43.)
5.	»	*Cease to persuade.*
6.	»	*When did you see.*
7.	»	*Would you live a stale virgin for ever.* (Das. p. 8.)
8.	»	*O leave me to complain.*
9.	»	*Sooner than I'll my love forego.* (Das. p. 76.)
10.	»	*Without affection, gay, youthful and pretty.* (Das. p. 11.) (The words by another hand.)
11.	Dialogue.	*Make haste, and away, my only dear.*
	Chorus.	*O Cupid, befriend a loving pair.*
12.	Duetto.	*Thus fondly caressing.*

Am Ende des Textbuches steht: »NB. Alle Gesänge in dieser Oper sind von dem Autor in Musik gesetzt«. Die Musik erschien gedruckt unter dem Titel: »The Songs, Duet and Dialogue in the Contrivances, with their Symphonies and Basses, as perform'd at the Th. R. in Drury Lane, together with the symphony and song part transpos'd for the German or Common Flute, and the Duet for two Flutes. Price 2 s.« So führt Carey den Druck an im Musical Century II, 55; mir haben jedoch nur die sieben Gesänge vorgelegen, welche sich in der letzten Ausgabe des Mus. Century befinden und dort von den früheren Platten einfach wieder abgedruckt sind. Von diesen theile ich hier drei köstliche Charakterstücke mit, die zur Begleitung nöthige Mittelstimme in kleineren Noten andeutend, ohne indess stets der Bezifferung zu folgen.

Arethusa. Sung by Miss Rafter.

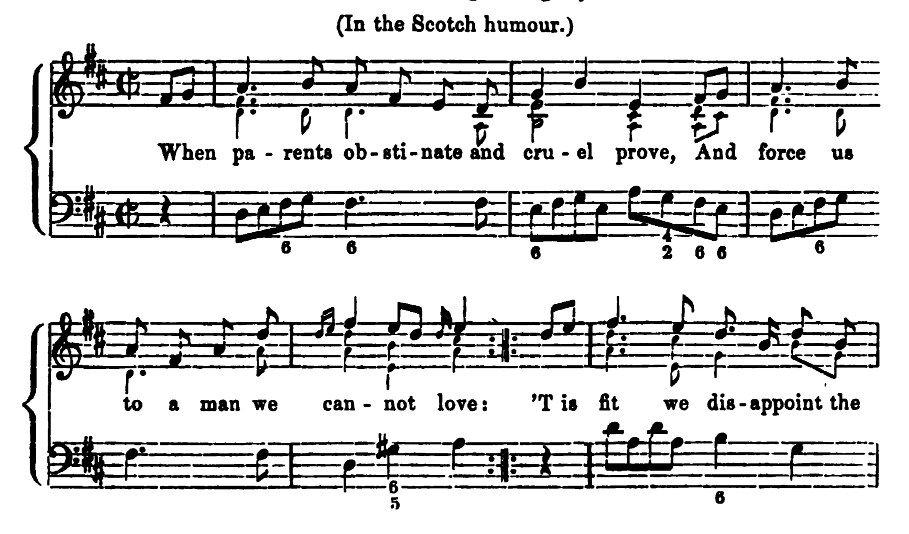


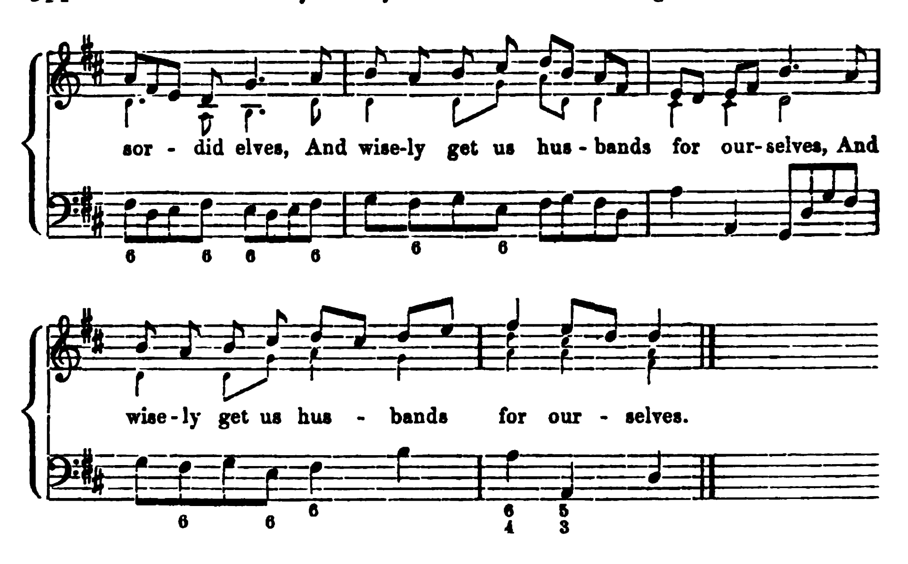

[rit. p.]
[Fine.] See! the ra-diant Queen of Night
Sheds on all her kind - ly beams, Gilds the plains with chearful light, And
sparkles in the sil - ver streams. See! the radiant Queen of Night
Sheds on all her kind - ly beams, Gilds the plains with
chear - ful light, And spark - les in the sil - ver stream.
Ritornello da Capo.
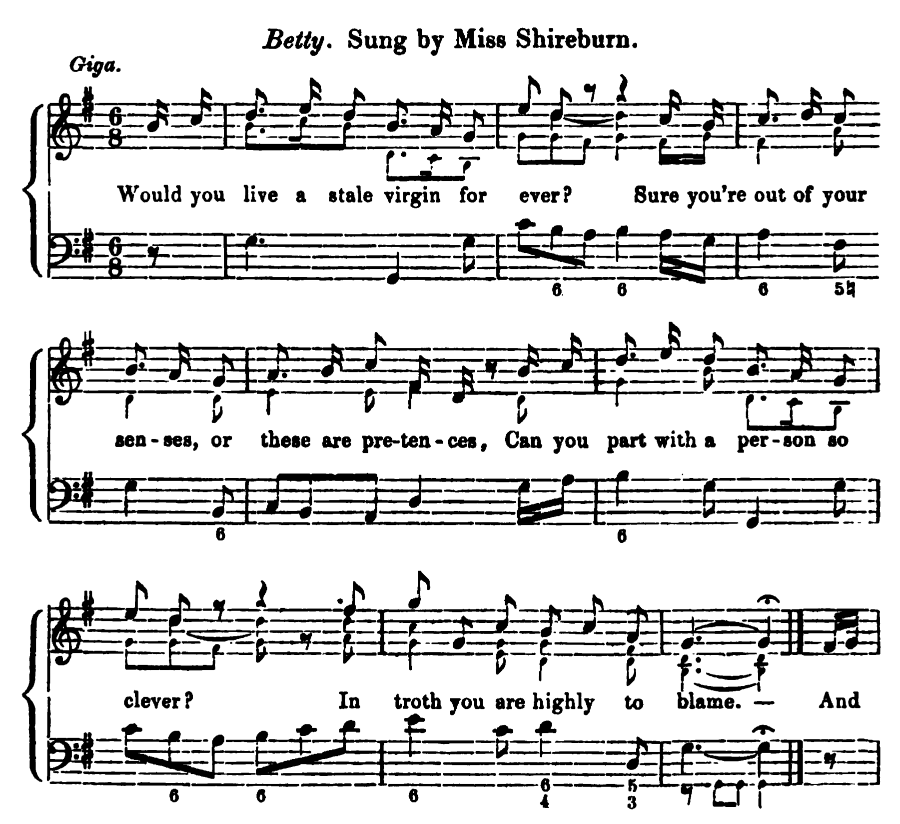


Arethusa. Additional song, sung by Miss Rafter.
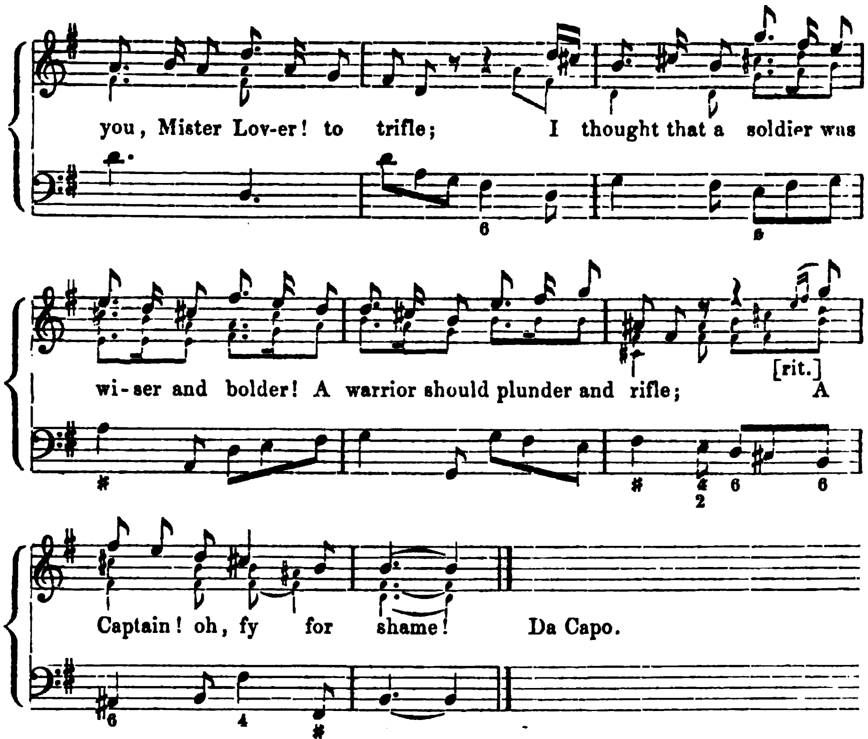
(In the Scotch humour.)





Betty. Sung by Miss Shireburn.





Das kleine Stück ist unterhaltend und bühnengerecht, obwohl oft plump, unwahrscheinlich und fragmentarisch. Es wurde sehr beliebt, und längere Zeit war es Gebrauch, dass angehende Sängerinnen in der dankbaren Rolle der Arethusa die Bühne betraten (Biogr. Dram. II, 127), zum Theil wohl desshalb, weil Carey's Schülerin Miss Rafter es so gemacht hatte.

Durch den Erfolg seiner bisherigen dramatisch-musikalischen Versuche fand Carey sich zum Weitergehen ermuthigt. Da er sich in erster Reihe doch für einen Musiker halten musste, so gedachte er jetzt auch eine gröſsere musikalische That zu unternehmen, nämlich, frühere Bestrebungen erneuernd, eine ganze ordentliche Oper in englischer Sprache zu componiren. Nicht einmal seine dichterischen Talente wollte er hierbei zu Hülfe nehmen, sondern sich lediglich als Musiker verhalten, wählte desshalb — Addison's Rosamunde, theilte also auch die irrthümliche Meinung, nach welcher sie ein Meisterstück und nur Clayton's Musik zu tadeln sei (vgl. Händel I, 268). Wir lesen nämlich im British Journal v. 11. Oct. 1729: »The Opera of Rosamund, by Mr. Addison,

is setting to music by the inimitable Mr. Henry Carey«. Aber der »unnachahmliche« Carey muss sich bald eines besseren bedacht haben, denn er liefs Addison's Text ruhen, befasste sich überhaupt später niemals wieder mit der Composition einer eigentlichen Oper: beides gewiss in richtiger Schätzung seiner Fähigkeiten wie der Addison'schen Dichtung. Sogar seine eignen folgenden Operntexte überliefs er andern Tonsetzern. Rosamunde fand bald hernach (da es einmal zur Mode gehörte sie als Muster einer englischen Operndichtung zu bewundern) an dem jungen Augustine Arne einen neuen Componisten, der sie als ersten dramatischen Versuch für seine ebenfalls zum ersten male auftretende Schwester Cäcilia in Musik brachte und zu Anfang d. J. 1733 im Lincoln's-Inn-Fields-Theater aufführte.

Chrononhotonthologos: the most tragical Tragedy, that was ever tragediz'd by any company of tragedians. Gedruckt: 1734: 8vo; 1743: 4to; 1753 und 1770: 8vo.

Obwohl erst 1734 aufgeführt und gedruckt, erfahren wir doch aus einer vier Jahre früheren Anzeige (S. 317), dass das Werklein schon damals eingeübt wurde und nur eines zufälligen Hindernisses wegen nicht zur Aufführung gelangte. Fielding lieferte zur selben Zeit ein ähnliches Stück (»Tom Thumb der Grofse oder die Tragödie aller Tragödien«, 1730). Beide suchten den sinnlosen Schwall und die völlig possenhaften Handlungen und Charaktere der damaligen Tragödien lächerlich zu machen und thaten es mit Erfolg. Fielding's Satire war nicht nur die zuerst erschienene, sondern auch die längere, eingehendere und mannigfaltigere; sie erhielt so grofsen Beifall, dass Arne schon 1733 mit einer Oper gleiches Inhalts und Namens hervor trat. Doch auch Carey's »halber Akt« erwarb verdiente Anerkennung und wird einem mit den damaligen Verhältnissen vertrauten Leser noch jetzt eine heitere Stunde bereiten.

Die Vielseitigkeit und Vielgeschäftigkeit dieses Mannes war in der That sehr grofs. Auch als Gesanglehrer machte er sich verdient, namentlich durch die Ausbildung der später als Mistress Clive berühmt gewordenen Sängerin und Schauspielerin Miss Rafter. Aus einer langen und überaus merkwürdigen Anzeige einer Benefizvorstellung für Carey in Drurylane, am 3. December 1730, erfahren wir sogar, dass er sich auch als Sänger auf dem Theater hören liefs:

For the Benefit of Mr. Carey.

By His Majesty's Company of Comedians.

At the Theatre Royal in Drury-lane, this present Thursday, being the 3d day of December, will be presented a Comedy, call'd *Greenwich-Park.*

With some additional Songs proper to the characters, which will be printed and given gratis to all persons at their entrance.

And several other Entertainments of singing; particularly a Dialogue of Mr. Henry Purcell's, by Mr. Carey and Miss Raftor [Rafter]; and a Cantata of Mr. Carey's by Miss Raftor.

With Entertainments of dancing.

Mr. Carey humbly hopes his Friends will honour him with their presence, as usual, notwithstanding business has render'd it impossible for him to attend them severally with his Tickets.

He likewise begs pardon for an unavoidable accident which has prevented the performance of *the Tragedy of half an Act*, proposed to be acted that night; but amends shall be made in the Entertainments between the acts. *Daily Post* v. 3. Dec. 1730.

Unter den vermischten Bemerkungen von demselben Tage schreibt der Herausgeber:

Our friend Harry Carey having this night a Benefit at Drury-lane playhouse, the powers of Music, Painting, and Poetry, assemble in his behalf, he being an admirer of the three Sister Arts: The body of Musicians meet in the Haymarket, from whence they march in great order, preceeded by a magnificent moving Organ, in form of a Pageant, accompany'd by all kinds of Musical Instruments ever in use, from Tubal Cain to this day: A great multitude of Booksellers, Authors and Printers, form themselves into a body at Temple-Bar, from whence they march with great decency to Covent Garden, preceeded by a little army of Printers Devils, with their proper implements: Here the two bodies of Music and Poetry are joined by the Brothers of the Pencil, where taking a glass of refreshment at the Bedford-Arms, they make a solemn procession to the Theatre, amidst an innumerable croud of Spectators.

Um den Inhalt dieser Anzeige erklärend zusammen zu fassen, so wurde zuerst das Schauspiel Greenwich Park gegeben mit neuen Gesängen, ausserdem u. a. noch ein »Dialog« d. i. eine zweistimmige, duettirende Composition von Purcell, vorgetragen von Carey und seiner Schülerin, und eine Cantate Carey's, gesungen von Miss Rafter. Sodann macht Carey Entschuldigungen, dass er vieler Geschäfte halber seine Freunde nicht persönlich (mit den Billets in der Hand) habe einladen können, und dass seine »Tragödie von einem halben Akt«, womit er den Chrononhotonthologos meint, nicht aufgeführt werden könne, doch solle dieser Ausfall durch Zwischenaktsbelustigungen nach Kräften ersetzt werden. Die Feder des Herausgebers der Zeitung schildert uns hierauf die bevorstehende Künstlerfeier zu Ehren Carey's durch die vereinten Kräfte der Musik, Dichtung und Malerei, weil der Gefeierte ein Verehrer der drei Schwesterkünste sei. Die Musiker würden in Reih und Glied von Haymarket, dem Hauptmusikplatze aus hinter einer abenteuerlich gestalteten

Orgel her ziehen, begleitet von allen erdenklichen Instrumenten von Tubal Cain bis auf unsere Zeiten; die Autoren oder Dichter in Verbindung mit den Verlegern und Druckern würden aus dem Osten, der City, anrücken, sich am Thor Temple-Bar sammeln und nordwestlich auf Coventgarden marschiren, dort mit den von Westen kommenden musikalischen Genossen vereint auf die »Brüderschaft des Pinsels« stofsen, zunächst auf ihre Harmonie trinken, was an einem Decembertage doppelt nöthig war, und endlich würde die ganze Heerschaar in einer feierlichen Prozession in's Theater ziehen, umdrängt — wie die Zeitung mit Sicherheit weissagen konnte — von einem unzählbaren Mobb.

Carey war also auch darin ein guter Volksmann, dass er den Trödel nicht scheuete, durfte sich dann freilich nicht sehr wundern, wenn Manche nach solcher Strafsenapotheose Bedenken trugen, ihn höher zu stellen als die übrigen Mitglieder des dreieinigen Zuges. Eine ähnliche, fast alle Künste umspannende Vielseitigkeit ist zwar nichts seltenes, vielmehr ein herkömmliches Kennzeichen des Dilettantismus. Aber darin, dass Carey so Verschiedenes zu bewältigen vermochte und doch dabei in seinem eigentlichen, wenn auch sehr beschränkten Gebiete das Höchste erreichte, ist er gewiss ein Original.

Als weitere Kundgebung seines glücklichen Doppeltalentes müssen wir hier zunächst seine

Cantaten im italienischen Styl

betrachten, die von ihm selber sowohl gedichtet wie componirt sind. Er scheint deren zwei Sammlungen, je von 6 Stück, heraus gegeben zu haben, die erste um oder kurz vor 1730, die andere 1732. Von der ersten habe ich nur Kunde durch die drei Cantaten, welche daraus in die letzte Ausgabe des Mus. Century übergegangen, nämlich von den früheren Platten wieder abgedruckt sind, und zwar so dass die ursprüngliche Seitenzählung und damit die Ordnung des verschollenen Druckes noch zu erkennen ist:

1. The artful Shepherdess. Anfang: *The fair Pastora.* (Ursprünglicher Druck p. 1—7; im Mus. Century 1744, p. 91—97.)
2. ?
3. The tragical story of the Mare, composed in the High Stile by Sigr. Carini. Anfang: *Unhappy me!* (p. 11—13; Mus. Cent. p. 71—73.)
4. ?
5. ?
6. *I go to the Elisian Shade.* (p. 25—29; Mus. Cent. p. 85—89.)

Die andere Sammlung wurde auf Subscription gedruckt zum Preise von 5 Sh., wie aus einer Ankündigung zu ersehen ist:

"*Mr. Carey's Cantatas* are now in the press, and will be delivered to the Subscribers as soon as possible . . . . NB. The work being improved and augmented above the double number of plates proposed, has occasioned this delay; notwithstanding which, the price shall not be rais'd to Subscribers. P. S. Those who are willing [to subscribe, are desired] to be speedy; for the books positively shall not be sold after publication under half a Guinea each. Subscription are taken in, at five Shillings each book, at Squire's Coffee-house near Gray's-Inn." Craftsman v. 6. März 1732.

Die Sammlung wird demnach etwa Ende März '32 erschienen sein. Ihr Titel ist:

Six Cantatas, humbly dedicated to the Rt. Hon[ble] Sackville Earl of Thanet. The Words and Music by H. Carey. London, printed in the year MDCCXXII. obl. 4to. 41 Seiten.
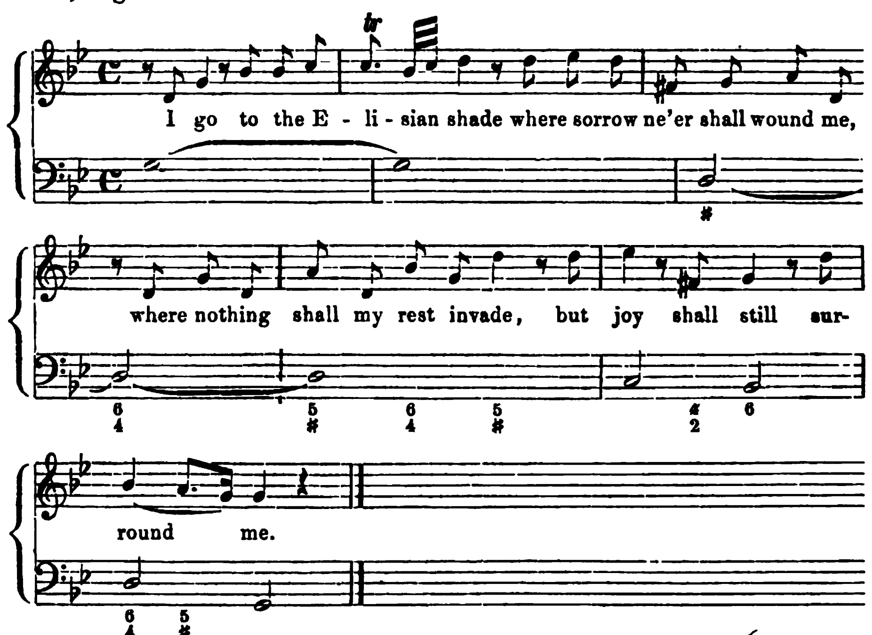
7. *As Damon watch'd his harmless sheep.* *D*moll; mit zwei- und dreistimmiger Begleitung (Flöten und Violinen).
8. *Where shall a poor forsaken Virgin fly.* *F*dur; nur Grundbass.
9. *Insulted by a hypocrite Prude.* *C*dur; Bass und obere Begleitstimme.
10. *Regardless of her sighing Swain.* *D*dur; mit Grundbass.
11. *The Sun was in the highest strength.* Sung by Miss Rafter at the Theatre Royal, the Words by T. L. Esq. *C*dur; Begleitung von 2 Violinen.
12. *Gods can I never this endure.* *C*moll; nur Grundbass.

In dem kleinen gehaltreichen Vorworte sagt Carey, er habe mit Balladen den Anfang gemacht, sei darauf zu Cantaten fortgeschritten und möge bei günstiger Aufnahme derselben es vielleicht kühnlich mit einer Oper versuchen, die ja wesentlich auch nur Cantate sei; die Fehler des gegenwärtigen Productes hoffe er in dem nächsten zu verbessern, lebe er doch nur, um durch Fortschreiten die erhaltene Gunst wirklich zu verdienen.*)

*) Preface. If these *Cantatas* can boast any merit, it is owing to the favourable acceptance with which the Public have honour'd my former performances, which has stimulated in me so ardent a desire to please, that labour becomes a delight, and the hopes of encouragement surmount all other obstacles. I began with *Ballads*, in which I had all the success I could wish; I have now proceeded to *Cantatas*, and, if these find favour in the eyes of the Public, it may probably embolden me to produce an *Opera*, which indeed is little more than a dramatick *Cantata*, only portracted. I am but too sensible of my own imperfections, and hope my friends will excuse the defects of this performance for the intention sake, the errors of which I hope to amend in my next: I live but to improve, and devote my whole life to merit the favours I have already received.

Die vorliegenden neun Stücke lassen hinreichend erkennen, was Carey in dieser, ihrer Entstehung und ganzen Ausbildung nach durchaus italienischen Kunstform zu leisten vermochte.
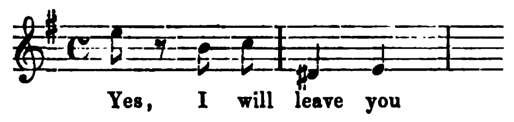
Die sechste der Cantaten, Klage eines Schäfers über die Kälte seiner Celia, beginnt mit einem kurzen Recitativ:
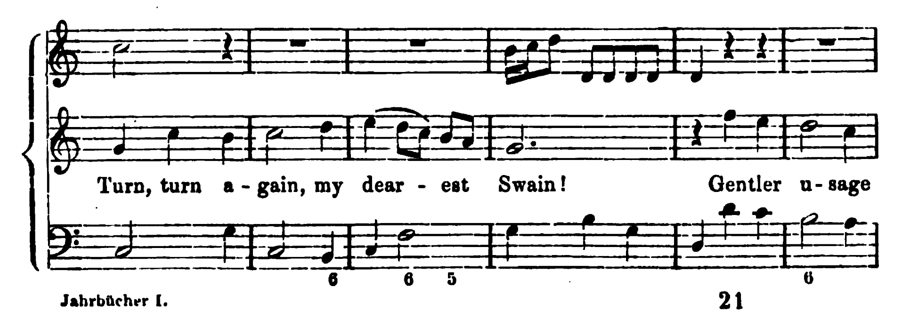


(Mus. Cent. p. 85.) Das ist nun, wie jeder sieht, ein Recitativ nur dem Namen und Anschein nach, im Wesen aber die Melodie eines vierzeiligen Liedes, und zwar eine recht schöne Melodie. Allerdings liefs auch das Recitativ der italienischen Cantate eine mehr ariose Haltung zu, als die Opernscene, aber immer nur so, dass der Redeton den eigentlichen Grund bildete, wie die Cantaten von Stradella, Scarlatti und vielen Andern deutlich zeigen. Carey macht es gerade umgekehrt. Dasselbe gilt von der folgenden kleinen Arie; ihr Grundton ist Balladengesang. Dagegen ist der dritte Satz, ein kurzes Recitativ, mit geringer Ausnahme das was er sein soll. Der vierte, »Aria Lento« überschrieben, wäre als *Lied* untadelhaft, wenn im Abgesange der eine Takt Coloratur wegfiele, aber eine *Arie* ist er nicht. Wir hören sodann ein in Arioso und Arie auslaufendes Recitativ, welches in der Form ebenfalls nicht fehlerfrei ist; der anschliefsende Gesang besteht aus vier, an Thema und Zeitmaafs verschiedenen Sätzchen, die aber zusammen kaum den Umfang einer einzigen

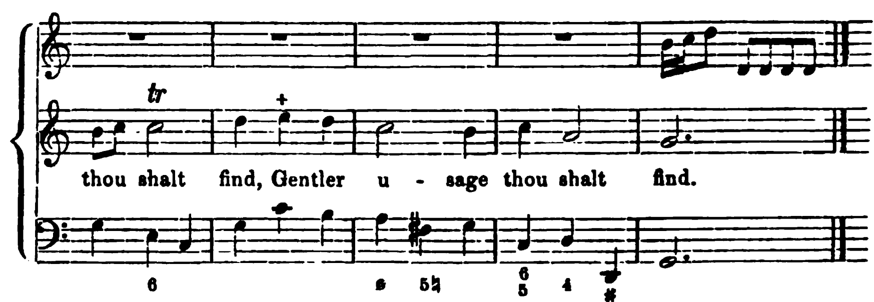
kleinen Arie haben. Die fünftehalb Takte, welche folgen, sind wieder nur ihrem äusseren Zuschnitte nach Recitativ zu nennen, wie denn die drei nächsten Absätzchen (Presto 4 Takte, Largo 4½ Takte, Allegro 21 Dreiachteltakte) auch noch lange keine »Aria« bilden, obwohl der letzte derselben diesen Namen unbescheiden genug schon für sich allein in Anspruch genommen hat. Und so schliefst die Cantate, nachdem der Componist dreizehn verschiedene musikalische Sätzchen beigebracht und dennoch kaum die Länge einer ital. Cantate von drei bis vier Absätzen erreicht hat. Carey mag seinem Stücke nur desshalb eine so formlose Gestalt gegeben haben, um den leidenschaftlichen Ausdruck möglichst zu steigern; aber das Mittel ist dem Zwecke wenig entsprechend, und was dabei heraus kam, muss auf alle Fälle unerheblich genannt werden.

Eine andere der Cantaten, Nr. 1, schildert »die schlaue Schäferin«, die ihren Verehrer zuerst hart abweist, aber endlich, als er sich in Verzweiflung von ihr wegwenden will, den letzten günstigen Augenblick nicht unbenutzt vorüber gehen lässt. Die musikalischen Formen sind hier schlanker und ausgebildeter. Sehen wir von dem ersten Recitativ nebst der anschliefsenden, etwas zu sehr liedhaften Arie ab, vielleicht auch noch von dem Anfange des Largosatzes
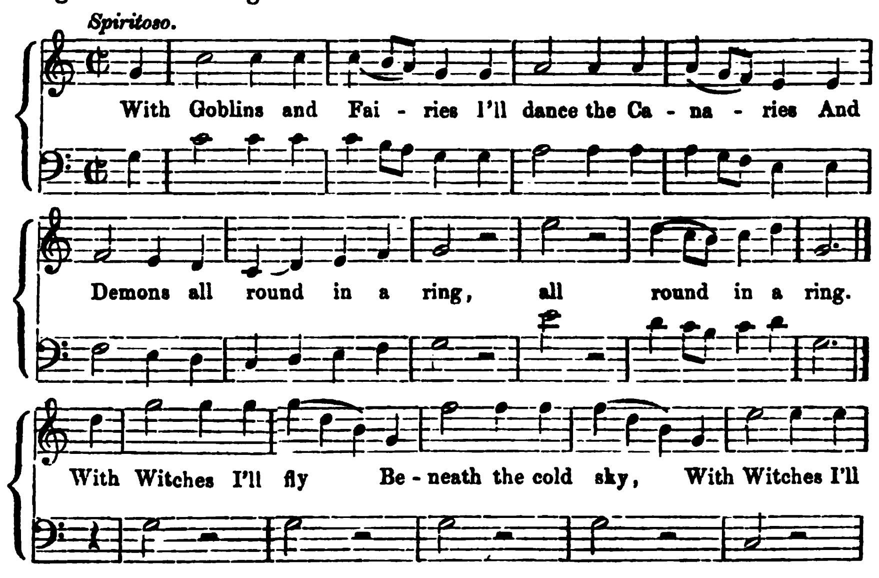


wegen seiner für den grofsen Arienstyl zu unfreien Wiedergabe des Sprachtones, so wird das übrige im ganzen als eine recht gelungene Nachbildung italienischer Muster angesehen werden müssen, namentlich die ziemlich ausgeführte Schlussarie. Wie wenig aber selbst da, wo Melodie und Begleitung an sich ausgezeichnet sind, eine völlige Bewältigung der Kunstform gesucht werden darf, zeige uns der Anfang des Gesanges eben dieser Arie:
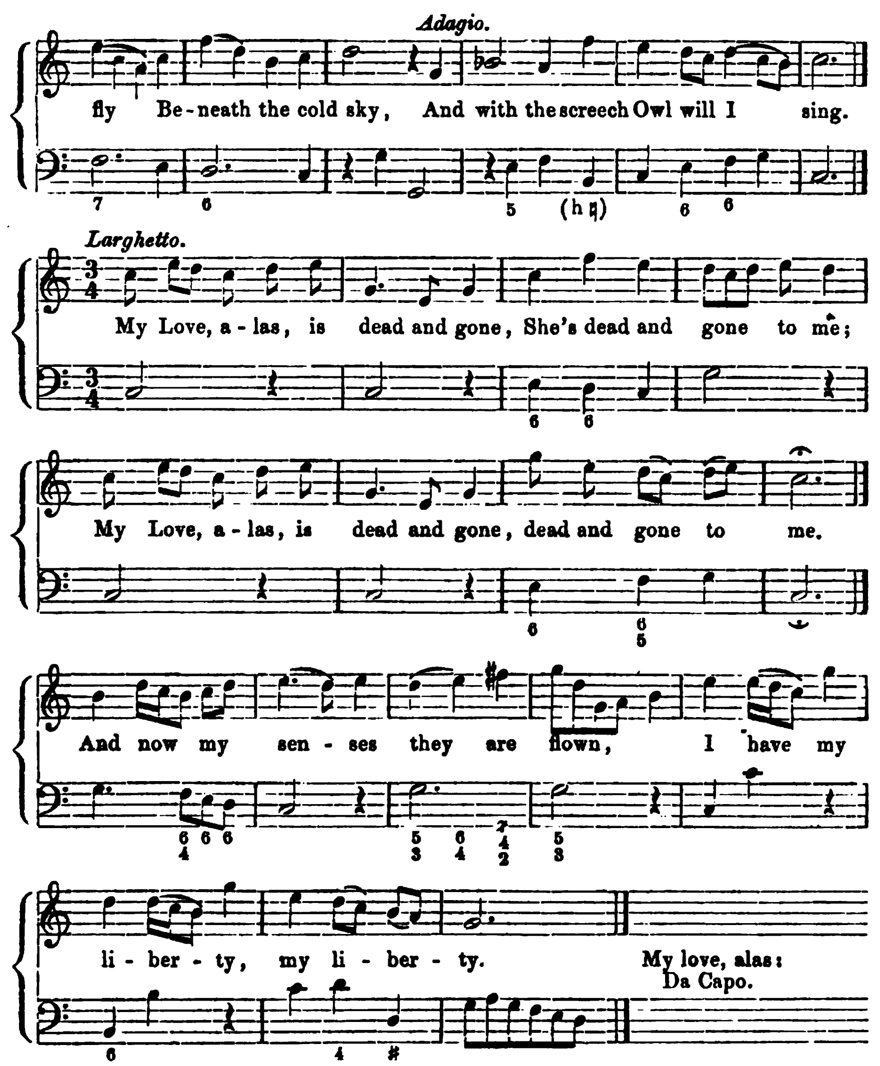




(Mus. Century p. 95.) Hier ist alles gut bis auf die letzten vier Takte, mit denen die Melodie den Ariencharakter verlässt und in das Gebiet des einfachen Liedes übergleitet. Nur ein so eingefleischter Liedersänger, wie Carey war, konnte übersehen, dass sich durch einfache Streichung der Melodie von *e* + an alles bessern und jeder Uebelstand beseitigen liefs.

Die Cantate mit einfachem Basse Nr. 12 ist eine der gesangreichsten, aber auch eine der formlosesten; wo sie sich (nach Cantatenart allerdings ganz richtig) in fremde Modulationen versteigt und in Coloraturen aufflackert, geht es ziemlich halsbrechend zu. Den Beschluss derselben, und damit der ganzen 1732 publicirten Sammlung, machen zwei Balladensingstücke, mit welchen Carey seine Sammlung vor jedem, der sie vom Standpunkte der wirklichen Cantate aus betrachtete, nur lächerlich machte, so trefflich die zum Theil schottischen Weisen an sich auch sein mögen. Es sind folgende:





Die kleine, von Miss Rafter oft gesungene Cantate Nr. 8, eine Klage der Schäferin über ihren ungetreuen Strephon, hält sich ebenfalls an den balladenartigen, weder für Recitativ noch für Arie passenden Ton, durch welchen an die Stelle des individuellen Ausdruckes der allgemein lyrische gesetzt und somit das, was seinem Wesen nach nothwendig individuell bleiben muss, verflacht wird.

Aus allem geht deutlich hervor, dass Carey hier nicht mit klarem Kunstbewusstsein schuf, sondern das Rechte mehr zufällig traf, in glück-

licher Nachahmung der durch die Praxis ihm bekannt gewordenen italienischen Muster, gewöhnlich aber, weil sein Formgefühl bei einem so rein ausländischen Kunstgewächse nicht zu bewusster Sicherheit durchgebildet war, fehl ging und unwillkürlich immer wieder auf den mit gröfster Meisterschaft geübten Liederstyl zurück kam. Während er in letzterem an Ausdruck des Sinnes und Schönheit der Melodie die höchste Trefflichkeit bekundet, sehen wir ihn dagegen bei der Cantate nach den Mitteln für seinen Zweck unsicher hin und her tasten und nicht selten einen Ausdruck wählen, welcher der Bedeutsamkeit der dargestellten Gemüthsbewegung nur höchst ungenügend entspricht. Es versteht sich, dass auch seine Texte diesen Mangel theilen.

Carey hat es uns selbst gesagt, dass er zu der ital. Cantate kein anderes Verhältniss hatte, als zu der ital. Oper überhaupt, nämlich das eines satirischen Humoristen. Der hochgehende Ausdruck in beiden erschien seinem englischen Gefühle wie Unnatur, mochte zu Zeiten seine rein musikalische Empfindung auch noch so angenehm davon berührt werden. So besang er denn als italisirter Carey d. i. als Signor Carini »die tragische Geschichte von der Märe«, welche ihre Hufe und durch einen betrunkenen Schurken nächtlicherweile auch die Haare aus ihrem Schwanze verloren hatte, »in dem hohen Styl componirt«, Nr. 3. Der Schwank besteht nur aus einem Recitativ und einer Arie, ist aber völlig abgerundet und hat eine so echt cantatenmäfsige Kunstform, einen so richtig recitativischen oder ariosen und einen so hochtrabend leidenschaftlichen Ausdruck, wie keine seiner ernsthaften Cantaten. Die Stellung, welche unser Sänger auf diesem Kunstgebiete einnimmt, behauptet er gegen alles Italienisch-Musikalische, namentlich auch gegen die Oper; liefs er sich dennoch zu ernstgemeinten Nachahmungen der von ihm verspotteten Dinge verleiten, so erblicken wir darin nur die grofse Macht, welche sie selbst auf gegnerisch gestimmte Gemüther ausübten. Die verheissene Operncomposition ist Carey uns indess schuldig geblieben; durch die Cantatenversuche weder innerlich noch äusserlich hinreichend ermuthigt, an die Ausarbeitung einer umfangreichen Partitur nicht gewöhnt, begnügte er sich mit der Anfertigung von Texten, die er sodann seinen Freunden abtrat — wovon wir nun in einer Uebersicht seiner musikalischen Bühnenstücke seit 1730 das Nähere hören werden.

Theaterstücke und dramatische Thätigkeit von 1732—1739.

AMELIA, an Opera after the Italian manner, by *Henry Carey*, set to musick by G. F. Lampe. 1732. (Dram. Works 1743, p. 1—46.)

Die Aufführung geschah in dem kleinen oder französischen Haymarket-Theater durch eine neugebildete, mit dem Emporbringen einer nationalen Oper eifrig beschäftigte und von den besten Hoffnungen beseelte englische Gesellschaft:

> We hear that there is a Subscription for a new English Opera call'd *Amelia*, which will shortly be performed at the new Theatre in the Haymarket, by a set of Performers who never yet appeared in public. Daily-Post v. 25. Febr. 1732.

Die erste Aufführung fand am 13. März '32 statt, bemerkenswerth besonders noch dadurch, dass Miss Arne, die später als Händel's Oratoriensängerin und als Tragödin berühmte Mrs. Cibber, hier in der Titelrolle zum ersten male auftrat. (*Burney*, history IV, 655.) Am 25. April d. J. fand die übliche Vorstellung für den Dichter (»for the benefit of Mr. Carey«) statt. Der Componist nannte sich erst, nachdem die Oper recht vielen patriotischen Beifall gefunden hatte. Carey hatte von den musikalischen Fähigkeiten seines deutschen Freundes Joh. Friedrich Lampe eine hohe Vorstellung, namentlich wohl desshalb, weil dieser das besafs, was ihm abging, fundamentale Sicherheit in der Theorie und im Generalbasse, oder wenigstens systematische Ansichten über diese Dinge; denn schon mehrere Jahre zuvor sang er

To my studious friend Mr. John-Frederick Lamp.

> Call not my LAMP obscure, because unknown,
> He shines in secret (now) to friends alone;
> Light him but up! let him in publick blaze,
> He will delight not only but amaze.
>
> (Poems 1729, p. 115.)

Die Weissagung hat sich nicht eben besonders glänzend erfüllt. Carey's italisirten Operntext müssen wir ziemlich tief setzen. Ein christlicher Fürst, Casimir, wird in der Schlacht von den Türken gefangen, seine Gemahlin Amelia und ein Freund befreien ihn. Die Ungereimtheiten der italienischen Libretti finden sich hier allesammt wieder, aber die Dreistigkeit, mit welcher die Italiener dergleichen für theatralische Zwecke auszubeuten wissen, fehlt, also eben das was diesen Dingen noch einigen Werth und eine Art von Berechtigung verleiht. Die Eifersucht, welche sich hier von Anfang an der weiblichen Hälfte des zweiten Liebhabers,

und endlich auch der männlichen des Hauptpaares bemächtigt, ist genau so albern und grundlos und führt genau zu solchen unwürdigen Scenen der Rache und hernach der Versöhnung, wie in den verspotteten italienischen Stücken. Dabei sieht der Dichter sich genöthigt, neunzehn Verwandlungen der Scene vorzunehmen, also immer noch ein halbes Dutzend mehr als die Italiener.

Ganz ähnlich verhält es sich mit seinem zweiten, in demselben Jahre erschienenen Texte:

> Teraminta, an Opera. Set to musick by Mr. John-Christopher Smith. (Dram. Works p. 47—88.)

Es war das erste gröfsere Werk des damals 20jähr. Schmidt, eines Schülers von Händel und lebenslänglichen treuen Freundes von Carey. Auch für die Bühne war es ein Erstling, denn die Aufführung geschah nicht im kleinen Haymarket-Theater, sondern in dem zu Lincoln's-Inn als erste Eröffnung des Hauses. Die Kräfte fühlten sich so stark, vielleicht auch, wie es bei derartigen Unternehmungen in England noch immer der Fall gewesen ist, so uneins, dass sie für ihre nationalen Zwecke sofort zwei Häuser in Angriff nehmen mussten: Lampe, Young und Fribourg leiteten Klein-Haymarket, der ältere Arne, unterstützt von seinem Sohne Augustine, seiner Tochter Cäcilia, Schmidt u. A., übernahm Lincoln's-Inn-Fields. Die Anzeige der Eröffnung des Theaters und der ersten Aufführung der Teraminta lautet:

> »At the Theatre Royal in Lincoln's-Inn-Fields, the 20. of Nov. will be performed a new English Opera, after the Italian manner, call'd Teraminta. Pit and Box together 5s 1st Gallery 3s. Upper Gallery 2s. Subscriptions continue to be taken in only at Mr *Arne's*, at the Crown and Cushion in King-street, Covent-Garden. The Silver Tickets will be ready to be delivered to the Subscribers, or their order, to-morrow, paying the subscription-money, at the said Mr. Arne's . . . . *Vivant Rex et Regina.*
>
> NB. The Opera's to be continued on Mondays and Thursdays during this Winter Season.« Daily Journal v. 18. Nov, '32 u. öfter.

Die wenigen Anzeigen lassen schliefsen, dass Lincoln's-Inn geringere Lebensfähigkeit besafs, als Klein-Haymarket; doch erschien hier anfangs 1733 noch die schon erwähnte *Rosamunde* von Arne, und am 16. April '33 eine zweite Oper von Schmidt, *Ulysses* genannt, deren Dichter nicht anzugeben ist.

Teraminta ist eine Schäferin, der zu Liebe Prinz Xarino ein Schäfer wird; es wäre auch alles schön und gut, wenn nicht sein Freund Cratander die treue Ardelia verliefse und sich ebenfalls in Teraminta verliebte.

Zuletzt kommt alles wieder in's rechte Geleise. War in Amelia bei der Nebenpartie der männliche Theil der unschuldige, der weibliche der grundlos eifersüchtige, so ist hier hingegen der Mann oder der Schäfer treulos, die Schäferin anhänglich. Auch dies ist völlig, wie die Ankündigung verhiefs, »nach italienischer Manier« und zwar nach einem der gewöhnlichsten Leisten der Librettisten verfertigt. Die Handlung ist hier etwas geschlossener, als in Amelia, auch reichen 14 Verwandlungen aus, was in 3 Akten freilich immer noch sehr viel ist; im übrigen sind beide Stücke einander ähnlich genug, die Rettung kommt immer wenn das Messer schon an der Kehle sitzt. Der Text bietet dem Musiker wenig Gelegenheit, etwa den Chor mehr zu verwenden als in der italienischen Oper bräuchlich war; dass man aber in dieser Hinsicht einiges wagte, ersehen wir aus der Ankündigung des Ulysses zum Benefiz des Componisten, am 16. April '33, wo gesagt wird, die Oper werde »mit dazwischen gemischten Chören« aufgeführt werden. (Daily Journal v. 16. April '33.)

Als Carey 1743 den Text in seine dramatischen Werke aufnahm, bemerkte er: »Das Recitativ dieser Oper wurde Zeitersparniss halber ursprünglich in Prosa geschrieben; seither hat der Autor es aber in Blankverse gebracht und das Drama sehr verbessert, wie aus einer Vergleichung mit der Ausgabe v. J. 1732 erhellen wird«. Carey's Umarbeitung beweist, dass er Werth auf das Stück legte. Nun lässt sich für das Drama kein geeigneteres, aber ausser dem Alexandriner für das musikalische Recitativ auch kein ungünstigeres Versmaafs denken, als der echt englische Blankverse oder die fünffüfsigen Jamben, und wenn man hinzu nimmt, dass die Arientexte aus Balladenreimen bestehen, so ist das Ganze von einer wirklichen Operndichtung noch sehr weit entfernt. Also auch Carey machte den gewöhnlichen Fehltritt, den *Inhalt* der italienischen Texte nachzuahmen, dagegen das zu übersehen, was allein der Nachahmung werth war, *die Form*.

Nach diesen beiden Versuchen wandte er sich wieder von der Bahn der ernsthaften Opernpoeten, liefs aber später zur Erholung noch zwei satirisch-komische Stücke folgen. Zunächst zeigte er sich in mehreren Theaterspielen wieder als *Musiker*, als Dichter und Sänger vereint.

Das erste derselben, so viel wir wissen, war eine 1733 in Drurylane aufgeführte Mask unbekannten Ursprungs, genannt

PROCRIS AND CEPHALUS.

Dass Carey sämmtliche Musikstücke dazu lieferte, auch wohl gröfstentheils die Worte derselben, ersehen wir aus der in seinem Verlage erschie-

nenen Sammlung »The Songs in the Entertainment of Cephalus and Procris, with their Symphonies and Basses, as perform'd at the Theatre Royal in Drury Lane. The song part throughout within the compass of the German Flute, and transposed separately for the Common Flute. Price 1s. 6d.« So hat er die Sammlung im Mus. Century II, 55 ausdrücklich als sein Werk angeführt. Weil dieselbe von mir nicht aufzufinden war, kann ich nur folgende sieben, in die letzte Ausgabe des Mus. Century aufgenommene Gesänge daraus namhaft machen:

1. Aurora. *Ah silly Swain, by Love undone.* *G*dur. (Mus. Cent. p. 3.)
2. » *Haste, haste, ye little Loves.* *H*moll. (Mus. Cent. p. 19.)
3. Procris. *Oh Jealousy! thou raging pain.* *G*moll u. -dur. (Mus. Cent. p. 6.)
4. » *Go, gentle Sighs, pursue the wind.* *F*dur. (Mus. Cent. p. 54—55.)
5. Cephalus. *Hark away 'tis the merry ton'd Horn.* *C*dur. (Mus. Cent. p. 7.)
6. » *In vain, alas, your charms invade.* *G*moll. (Mus. Cent. p. 26.)
7. » *Ah, gentle Air.* *G*dur. (Mus. Cent. p. 58.)
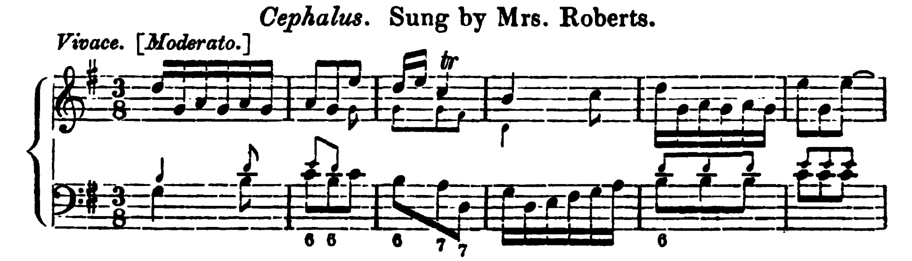
Bei drei Gesängen folgt eine zweite Strophe mit der Ueberschrift »Additional words to the same Air by a Gentleman«; einmal ist der Name desselben durch J. W., zweimal durch Z. A. angedeutet.
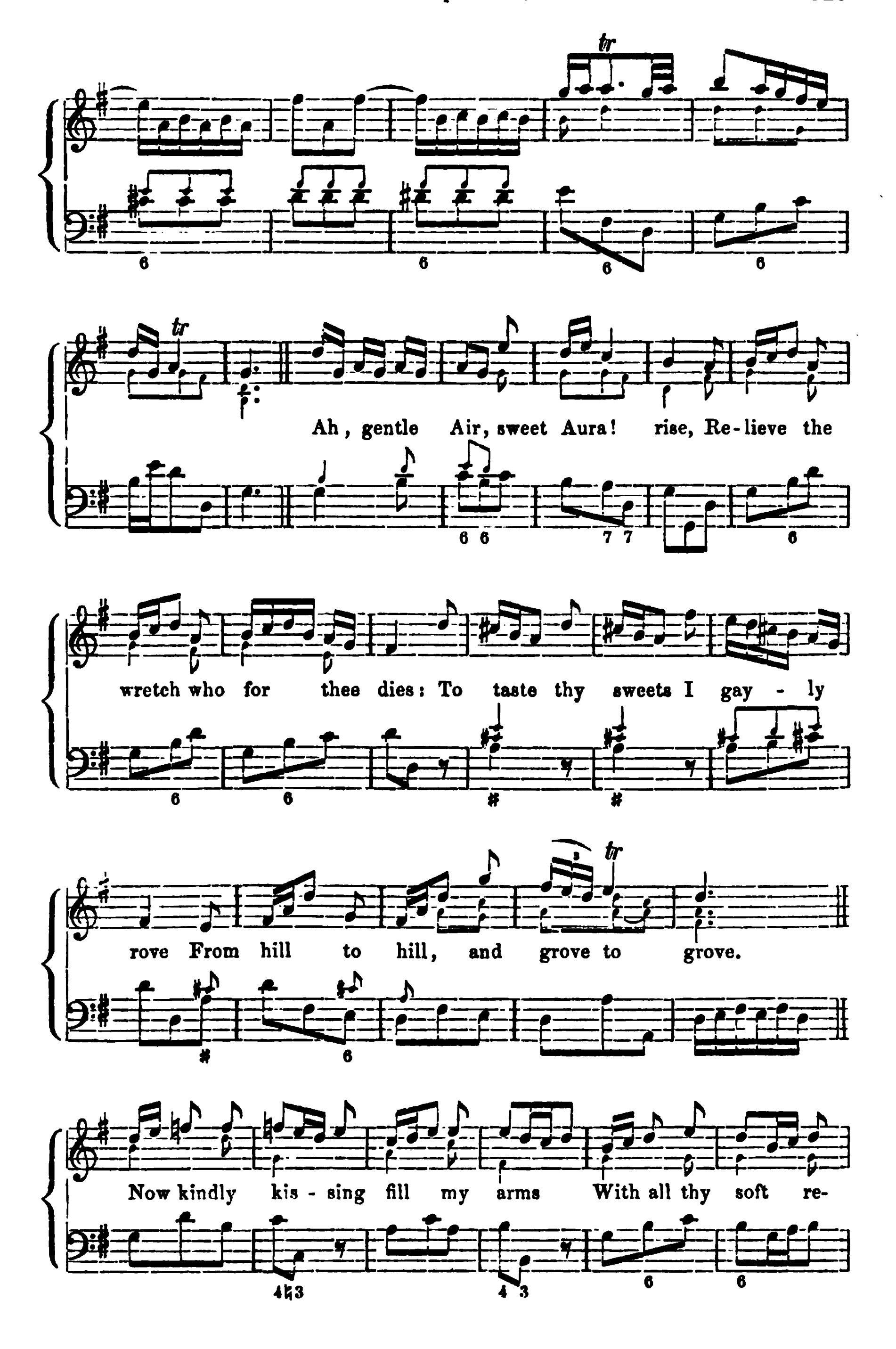
Die drei Stücke welche Cephalus singt, sind sämmtlich schön und von verschiedenem Charakter; wir theilen davon Nr. 7 mit, worin Händel'sche Art und zugleich die Aehnlichkeit Carey's mit unserm Keiser nicht zu verkennen ist.
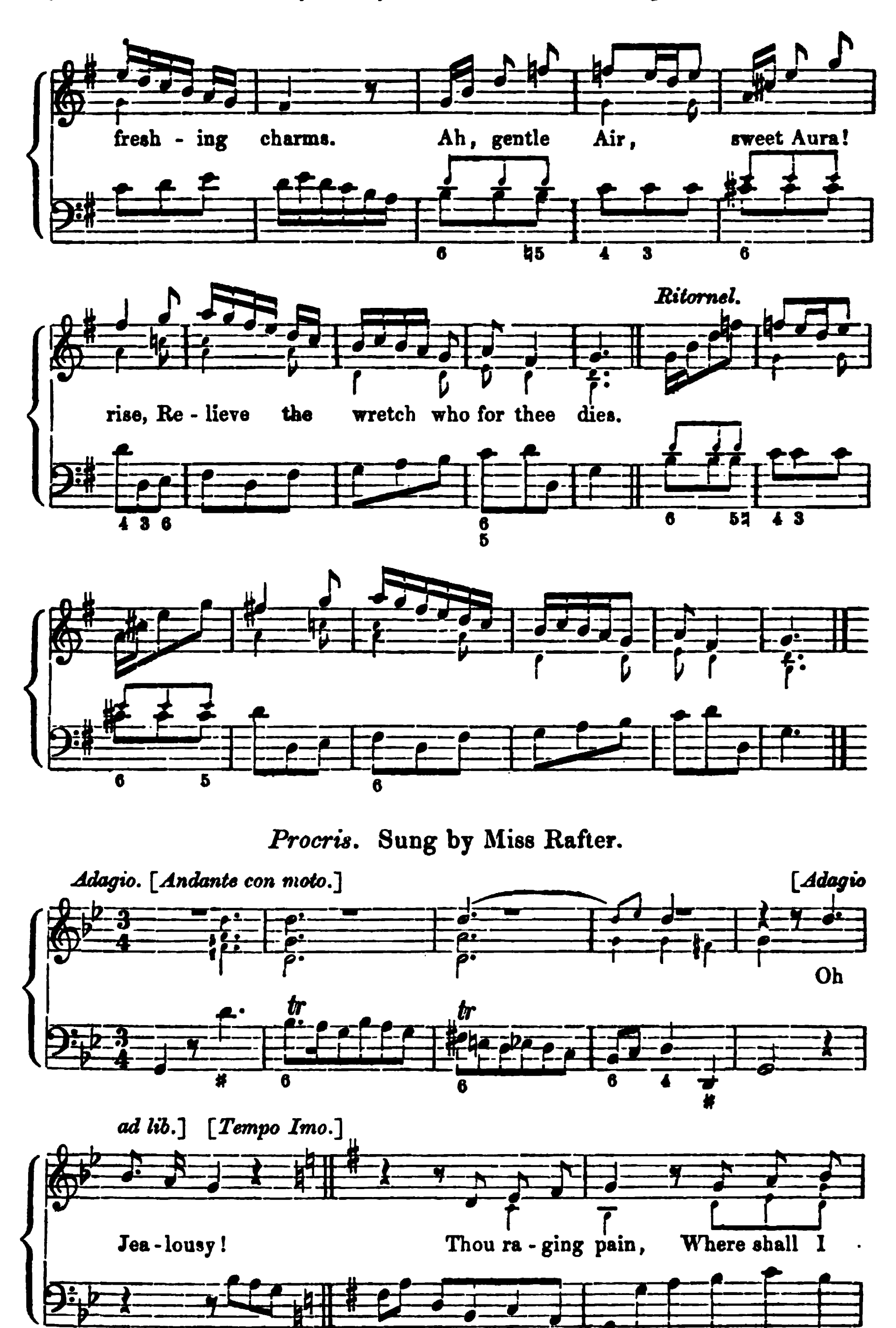
Auch die beiden Gesänge der Procris sind hervor stechend, Nr. 4 namentlich wegen einer bei Carey ungewöhnlichen Länge und der ausgeschriebenen Begleitung, Nr. 3 wegen der reichen Melodie und des Wechsels von Moll und Dur; der letztere und kürzere eignet sich am besten zur Mittheilung.
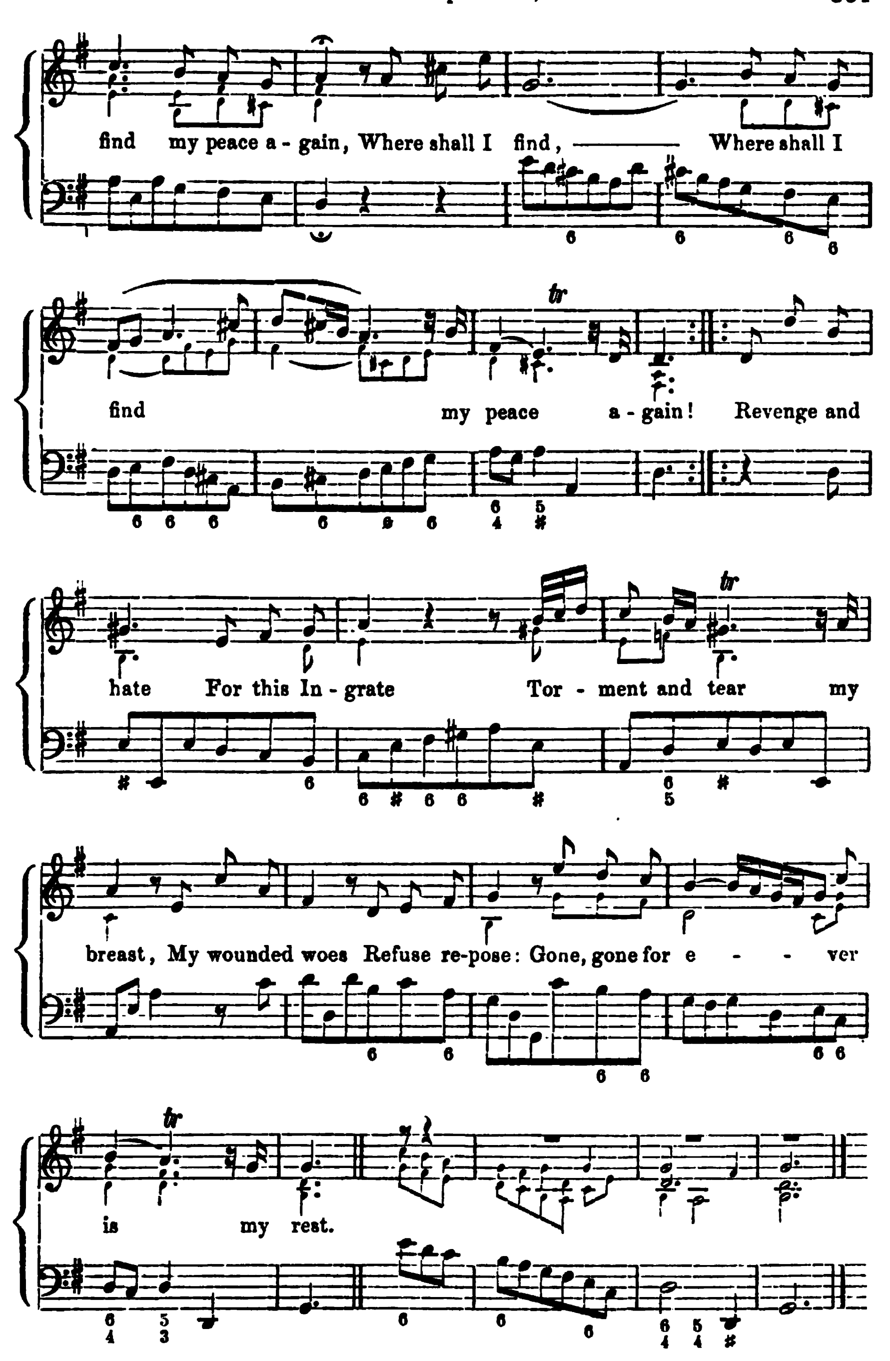
Von Aurora's Gesängen geben wir hier den zweiten, der in seiner höchst zarten originellen Melodie und sehr bedeutenden Formgewandtheit fast von Händel könnte gesetzt sein, wie er denn unzweifelhaft auch nach dessen Mustergebilden gemacht ist.

Cephalus. Sung by Mrs. Roberts.
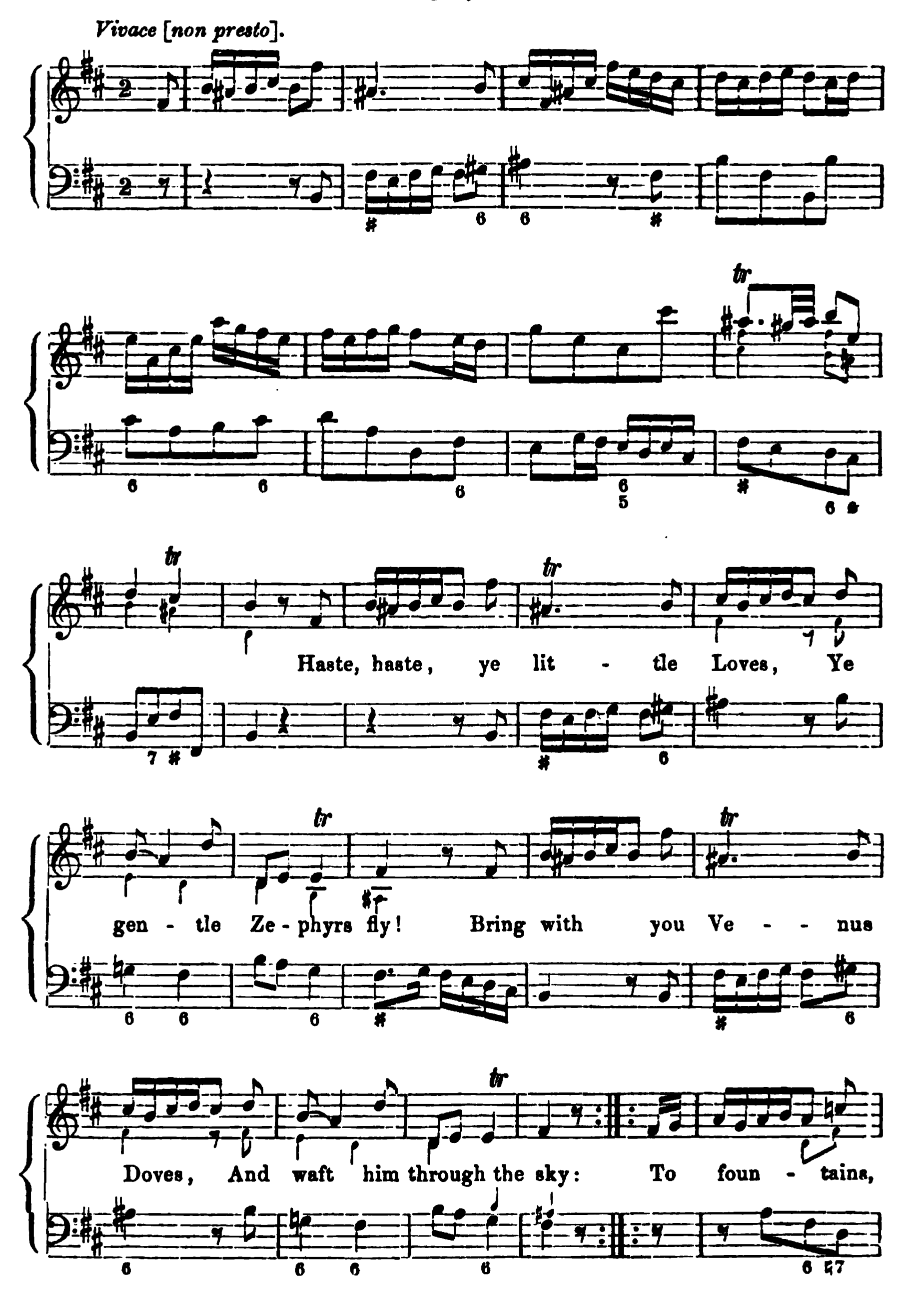


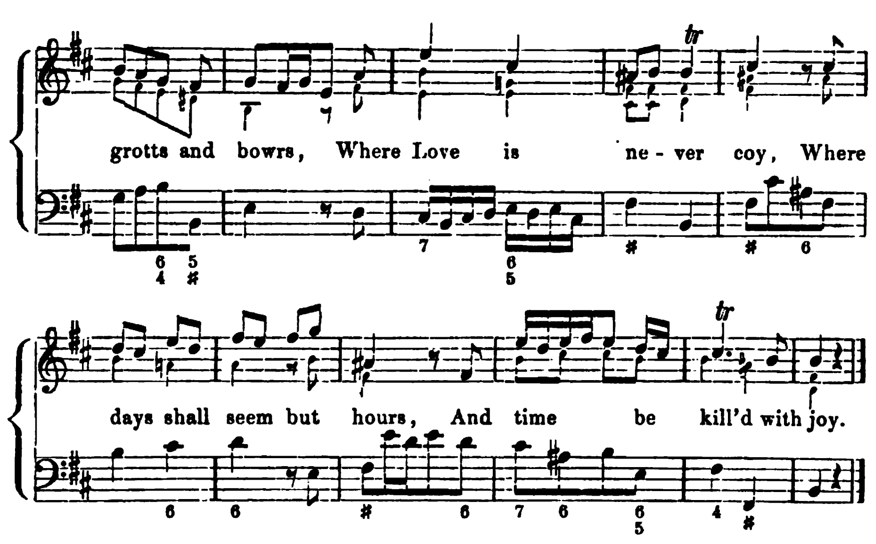

tr
6
6
6
6
tr
Ah, gentle Air, sweet Aura! rise, Re-lieve the
6 6
7 7
6
wretch who for thee dies: To taste thy sweets I gay - ly
6
6
#
#
tr
rove From hill to hill, and grove to grove.
#
6
Now kindly kis - sing fill my arms With all thy soft re-
4♮3
4 3
6
6


fresh - ing charms. Ah, gentle Air, sweet Aura!
rise, Re - lieve the wretch who for thee dies.
Ritornel.
Procris. Sung by Miss Rafter.
Adagio. [Andante con moto.]
[Adagio
Oh
ad lib.] [Tempo Imo.]
Jea - lousy! Thou ra - ging pain, Where shall I


find my peace a-gain, Where shall I find, Where shall I
find my peace a-gain! Revenge and
hate For this In-grate Tor-ment and tear my
breast, My wounded woes Refuse re-pose: Gone, gone for e - - ver
is my rest.

Aurora. Sung by Mrs. Charke.





Additional Verse by a Gentleman. J. W.

O teach me ev'ry art,
And lend me ev'ry grace,
Within his frozen heart
To give my passion place:

Gay Goddess of desire —
Or make Aurora blest,
Or quench at once Love's fire,
And tear him from my breast.

Auf ähnliche Weise war Carey betheiligt bei der Mask

BRITANNIA AND BATAVIA,
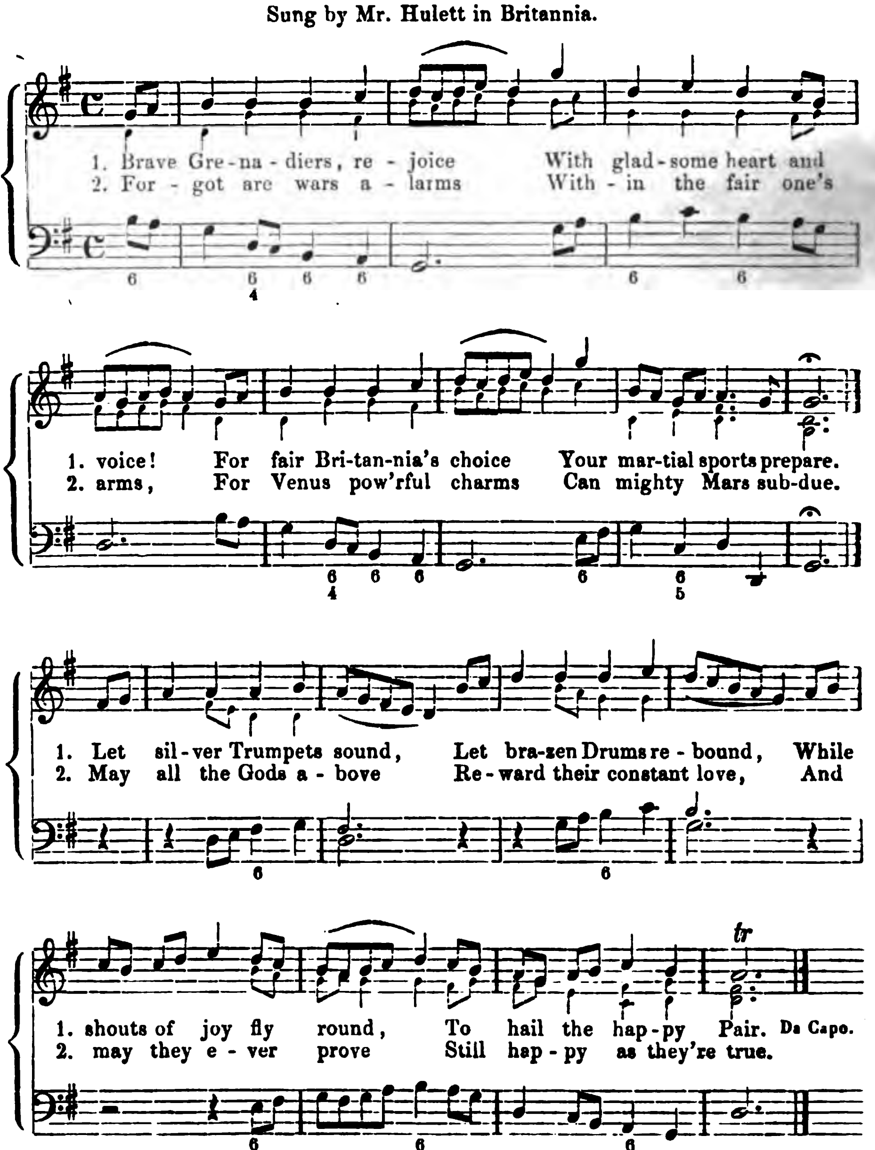
welche von George Lillo (s. Biogr. Dram. II, 68) zur Vermählungsfeier der Prinzessin Anna mit dem Prinzen von Oranien gedichtet und im März 1734 aufgeführt wurde. Ob Carey wieder allein die Musik dazu beschaffte, lässt sich nicht bestimmen; aber folgende Sätze, von denen auch die Worte ihm gehören werden, hat er selber als die seinigen anerkannt:

1. *Beauteous charmer, pride of nature. C*dur. (Mus. Century I, 5.)
2. *He comes, he comes, the Hero comes. A*dur. A two part song. (Mus. Cent. II, 21.)
3. *Illustrious Pair, by Heav'n design'd. A*moll. Sung by Master Hamilton. (Mus. Cent. II, 23.)
4. *Nature bids the world rejoice. C*dur. A two part song. (Mus. Cent. II, 31.)
5. *Transporting sight, cœlestial pleasure. G*dur. Duetto, sung by Miss Chambers (Britannia) and Miss Jones (Germanicus). (Mus. Cent. II, 48.)
6. *Welcome to Britain, godlike Youth. D*dur. For two voices. (Mus. Cent. II, 49.)
7. *Brave Grenadiers, rejoice. G*dur. The Prince of Orange's March. (Mus. Century 1744, p. 21.)

Das letzte Lied ist ein schlanker Marsch, und die Ueberschrift soll wohl andeuten, dass er den Leibmarsch des Prinzen für diesen Lobgesang auf die Neuvermählten verwandte.

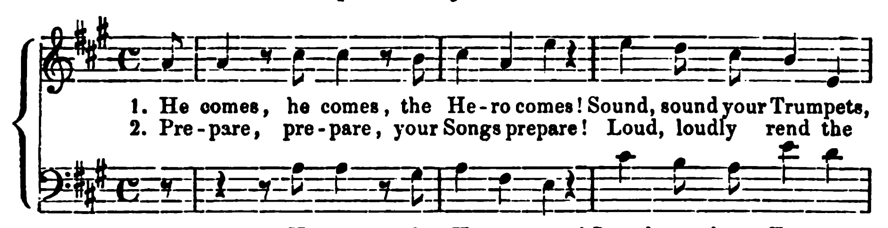
The Prince of Orange's March.

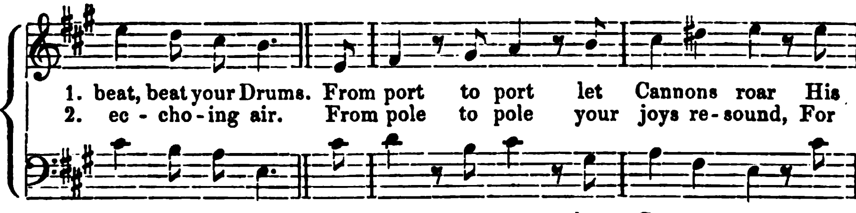
Sung by Mr. Hulett in Britannia.
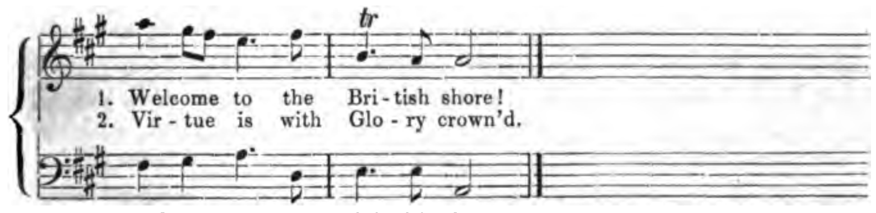


Von den übrigen, zum Theil sehr anmuthigen und lieblichen Gesängen wählen wir die beiden ersteren zur Mittheilung, weil ihre einfache hymnenartige Fassung für die Melodiebildung Carey's und für unsern vorliegenden Zweck besonders lehrreich ist.

A Two part Song in Britannia.
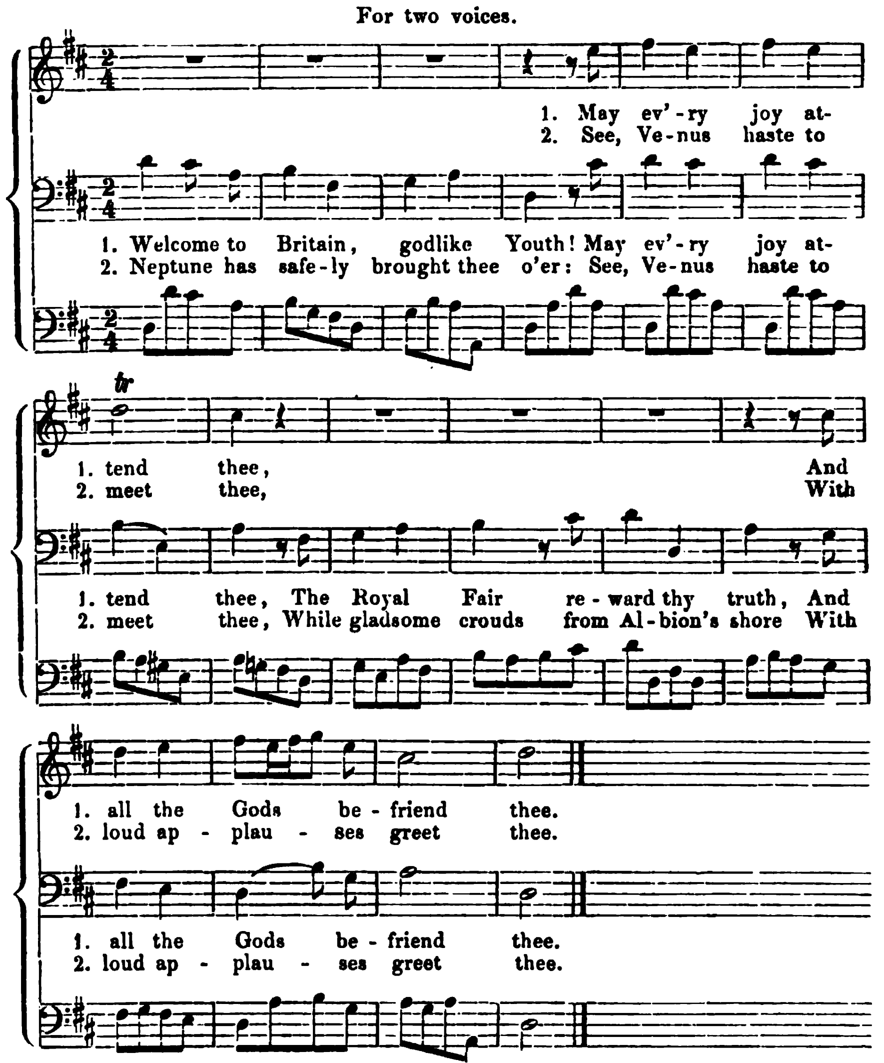








The Welcome in Britannia.

For two voices.



Mit dieser Kundgebung aufrichtiger Anhänglichkeit an das protestantische Königshaus Nassau-Hannover gab sich unser Sänger indess noch nicht zufrieden, sondern bearbeitete zu der bevor stehenden Vermählung der Prinzessin Anna noch ein anderes Werk, genannt

THE HAPPY NUPTIALS.

Dasselbe ist nur noch in einzelnen Gliedmaafsen erhalten, aus deren Zusammenfügung wir überhaupt erst auf das Ganze schliefsen müssen.

The Gentleman's Magazine v. Nov. 1733 (p. 599) theilt nämlich eine kleine dramatische Scene mit als »The happy Nuptials, by Mr. Carey«, ein Schäfergespräch zwischen Geron und Daphnis, endend mit einem dreistrophigen Liede des Licides, in welches am jedesmaligen Schlusse der Chor einfällt:

1. *Thrice welcome, royal stranger!*

Die Musik dazu findet sich nirgends, aber zwei andere hieher gehörende Gesänge hat Carey in seine Sammlung aufgenommen:

2. *Cupid, God of gay desires. D*dur. Sung by Master Osborne*) in the happy Nuptials. (Mus. Century I, 12.)
3. *Oh joy beyond expressing. D*dur. Sung by Master Osborne in the happy Nuptials. (Mus. Cent. II, 27.)

Hieraus erhellt denn auch, dass die angeführte Scene ein Theil eines gröfseren Ganzen war und wohl nur desshalb vorweg gedruckt wurde, weil unerwartete Hindernisse die Hochzeit um ein halbes Jahr hinaus schoben. Carey war ein grofser Verehrer der Schülerin Händel's, der Patronin der Musik und aller edlen Bildung, und von der glücklichen Wendung der Geschicke seines Vaterlandes seit Wilhelm III. war er so innig überzeugt, dass er den alten Geron ausrufen lässt:

NASSAU! the very name does joy inspire,
And renovates my soul with jouthful fire.

Im Jahre 1735 lieferte er sein schönstes Balladensingspiel, den ehrlichen Yorkshirer. Der ursprüngliche Titel lautet: »*The Wonder! an honest Yorkshireman*«. So wurde es 1735 in Drurylane mit allgemeinstem Beifall gegeben, aber erst im nächsten Jahre gedruckt und zwar desshalb, wie der Verfasser in der Vorrede versichert, weil er sich vor dem Nachdrucke räuberischer Buchhändler fürchte. In seinen Works hat es den einfachen Titel

THE HONEST YORKSHIRE-MAN. A Ballad Opera. (Dram. Works, p. 213—244.)

Von allen Stücken Carey's ist es wohl dasjenige, welches am meisten des eigenthümlich Englischen enthält; Begebenheiten, Sitten, Ausdrucks-

*) Dieser Master Osborne war ein junger, hoffnungsvoller Pflegesohn und Schüler Carey's und starb 1736 im 19. Lebensjahre, von seinem Pflegevater tief betrauert und in einem schönen Liede besungen: »The Muse's Tears. An Elegiac Ode to the memory of that sober ingenious Youth, *Mr. Richard Osborne*, educated by the Author, and lamented by all, he died Dec. 22[d]. 1736 in the 19th year of his age.« Anfang. 'Where is my soul's chief comfort flown, Where vanish'd all my joy?' *G*moll. Mus. Century I, 45.

weise und Musik, alles ist echt national. Hierzu kommt noch die sehr bühnengemäfse Bearbeitung, und so lässt sich die grofse und dauernde Beliebtheit dieser Singkomödie wohl begreifen. Im wesentlichen ist sie eine zweite, vielfach verbesserte Auflage seiner ersten Balladenoper, der Contrivances; auch die Handlung ist zum Verwechseln ähnlich, aber Anlage, Charakteristik und Durchführung sind allseitig besser.

Arbella liebt Gaylove, soll aber auf Wunsch ihres Onkels, Sir Penurius Muckworm, bei welchem sie wohnt, den Sohn eines begüterten Landmannes heirathen. Ihre Zofe und Gaylove's Diener fungiren als Plänemacher. Der tölpelhafte Bursche vom Lande (Sapscull) kommt mit seinem ihm sehr ähnlichen Diener in London an und wundert sich über alles und jedes. Der Diener versichert aber, das sei noch nichts gegen das, was er ferner zu sehen bekommen werde — »Then you mun go to Playhousen, there you'll see your Comical Tragedies and your Uproars, and Roarataribusses [Oratorien], and hear Fardinello, that sings sol-fa better nor our Minster Choirmen«. Er sucht nun den Onkel der Braut ausfindig zu machen, und sein Verwundern wird immer gröfser, als dieser (nämlich Gaylove als Muckworm verkleidet) sich ihm vorstellt, ihm zunächst einige zu seiner Beglaubigung mitgebrachte Werthpapiere ablockt, da sein Vater sie aus Gaylove's Familie widerrechtlich an sich gebracht hat, ihm sodann die besten Hoffnungen macht, nur müsse er sich vorerst nach der neuesten Londoner Mode kleiden lassen. Dies geschieht sofort, und Gaylove singt ihm dabei das unten mitgetheilte, vom köstlichsten urenglischen Humor erfüllte Lied mit Chor »*Come hither, my Country Squire*«. Sapscull und Diener fühlen sich nun ganz als Londoner und ihre Begeisterung für die Stadt hat keine Grenzen; Gaylove dagegen steckt sich in die Kleider des Landjunkers, wodurch er glücklich seinen Zweck erreicht.

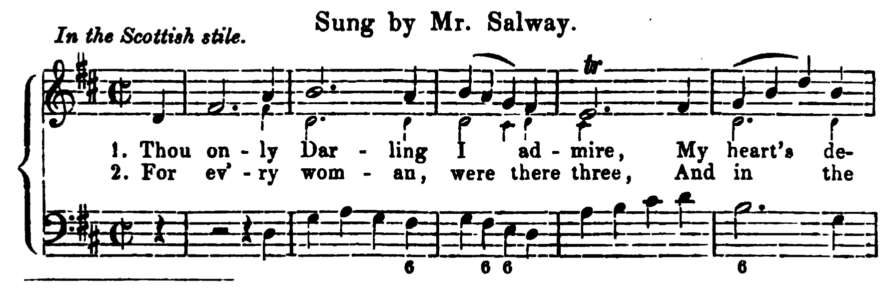
In das ganze Stück sind folgende 20 Gesänge verflochten, bei denen der Autor stets angegeben hat, ob die Melodie von ihm selber herrührte, oder aus bekannten Volksgesängen und von anderen Tonsetzern entlehnt war.

1. Arbella. *Gentle Cupid! seek my Lover.* *F*dur. By Signor Porpora.
2. » *Shall I stand still, and tamely see.* *D*dur.
3. Combrush. *Why should Women so much be contrould?* *G*dur.
4. Gaylove. *My charming Arabell.* *G*dur. By Dr. Green.
5. » *That Man who for life.* *A*moll. [Tune:] When the bright God of Day, ꝛc.
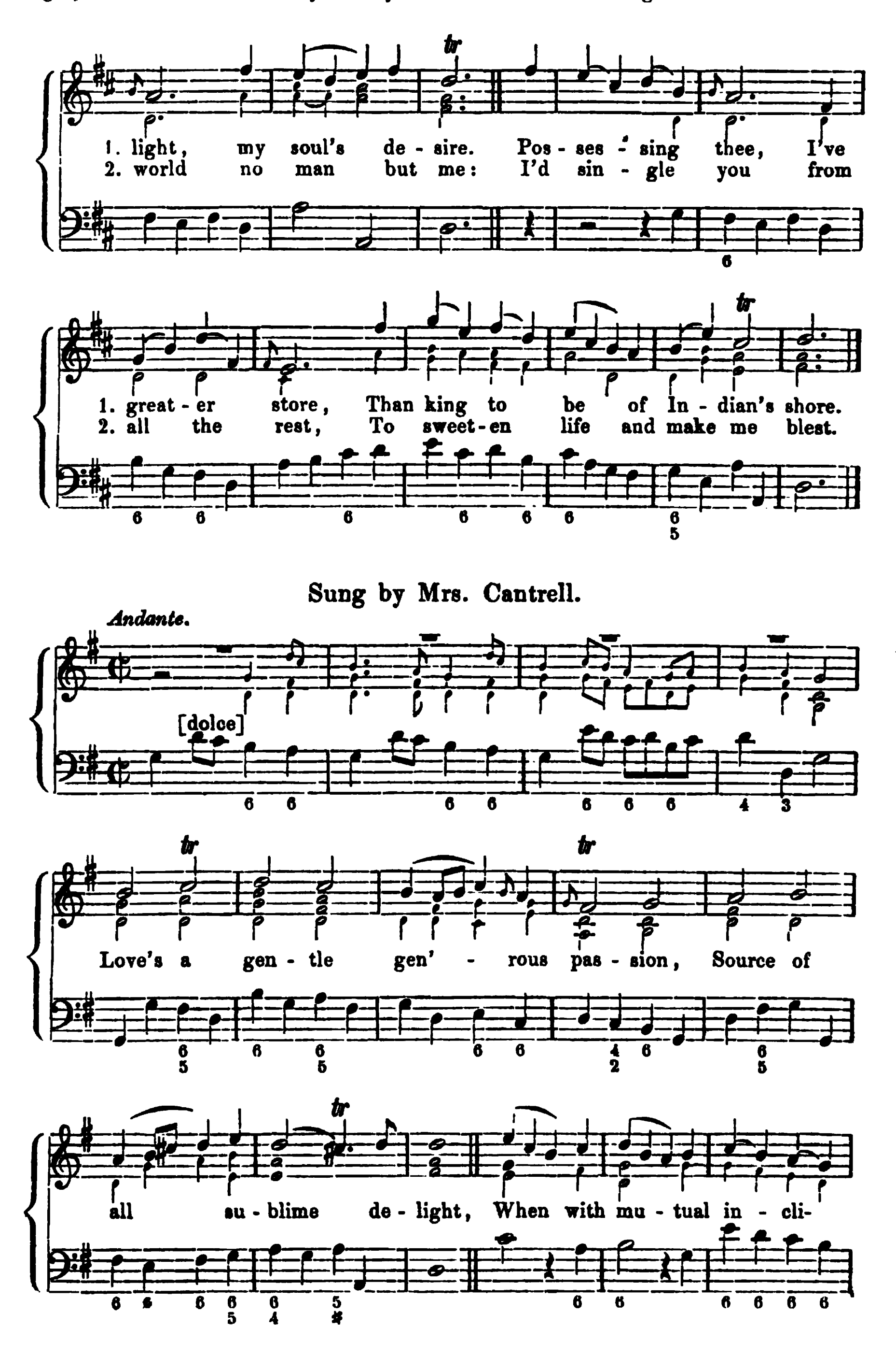
6.	Gaylove.	*Come hither, my Country Squire.* Gdur. (Mus. Century 1744, p. 56.)
7.	Arbella.	*In vain you mention pleasure.* Fdur.
8.	»	*Love's a gentle gen'rous passion.* Gdur. (Mus. Cent. p. 23.)
9.	Combrush.	*Why, how now, Sir Clown.* Fdur. Gilly-flow'r, gentle Rosemary.
10.	Gaylove.	*I am in truth a Country Youth.* Gdur. (Mus. Cent. p. 20.)
11.	Arbella.	*The Man who best can danger dare.* Esdur.
12.	Combrush.	*The Man who ventures fairest.* Dmoll. I had a pretty Lass, a tenant of my own.
13.	Sapscull.	*O London is a dainty place.* Edur. O London is a fine town.
14.	»	*Oh! I long till Grace is said.* London-bridge is broken down.
15.	Gaylove.	*Thou only Darling, I admire.* Ddur. (Mus. Cent. p. 109.)
16.	Arbella.	*Let Prudes and Coquets.* Fdur. By Dr. Green.
17.	Gaylove and Arbella.	*How transporting is the pleasure.* Fdur. By Mr. Handel.
18.	Combrush.	*There was a certain usurer.* Fdur. A Beggar got a beadle.
19.	Gaylove.	*Now Fortune is past its severest.* Adur.
20.	Gaylove and Chorus.	*Come learn by this, ye Batchelors.* Ddur. (Mus. Cent. p. 68)
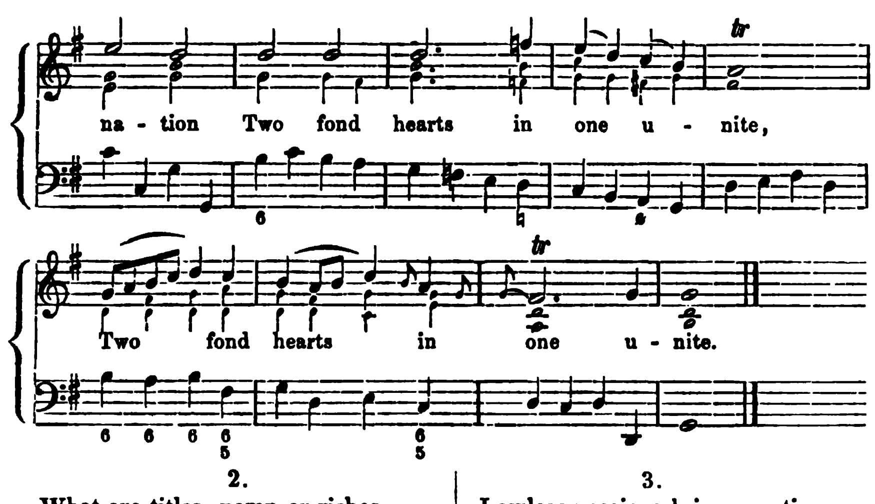
Die Hälfte der Gesänge ist also entlehnt; bei den übrigen hat Carey ausdrücklich bemerkt »by the Author«. Die sämmtliche Musik erschien vermuthlich wieder, wie die von früheren Werken, in seinem Verlage; ich habe aber nur die Ausgabe von Walsh gesehen, die sicherlich ein Raubdruck war, wie schon daraus hervor geht, dass auf dem Titel das Theater Goodman's-Fields genannt ist.*) Nur fünf Gesänge sind in die letzte Ausgabe des Mus. Century aufgenommen, sämmtlich Meisterstücke in ihrer Art, an Melodie reich und schön und von unübertrefflicher Leichtigkeit und Popularität, voll nationalen Gehaltes. Wir theilen sie sämmtlich mit, vier davon hier und das fünfte weiter unten.

Sung by Mr. Salway.



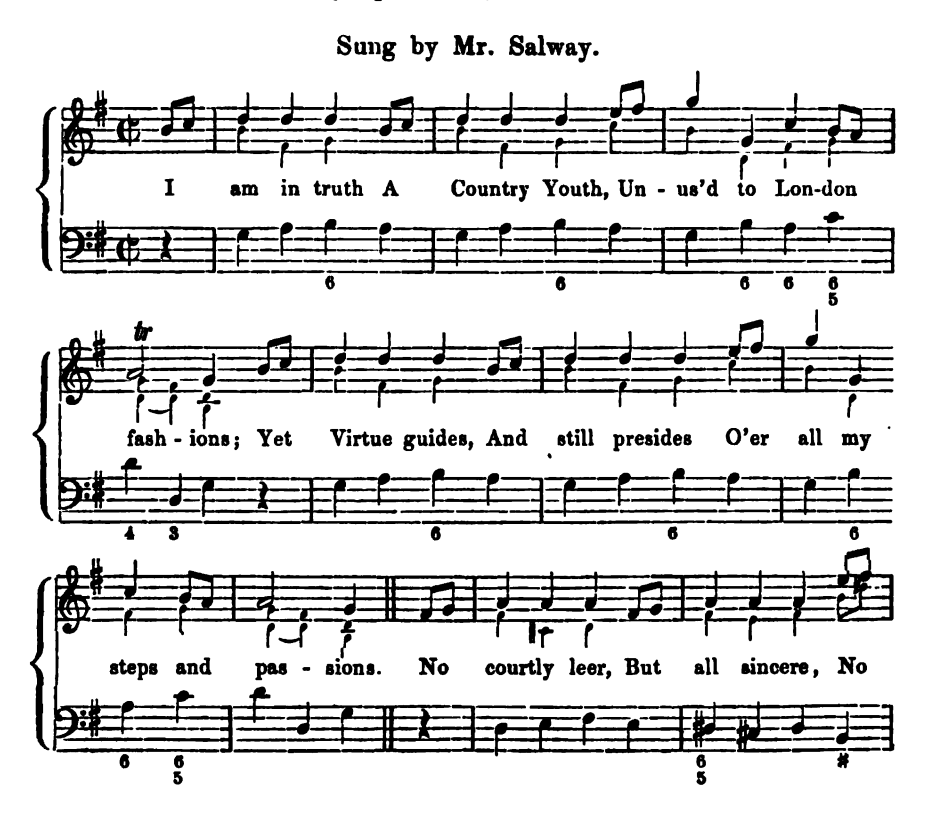
*) Songs in the new Farce call'd The honest Yorkshire-Man, as they are perform'd in the Theatre in Goodman's-Fields. Composed by Mr. *Carey*. The Tunes proper for the German Flute, Violin and Common Flute. Price 6d. Nr. 582. London, printed for and sold by J. Walsh. 22 pp. in kl. 8. Die bloſsen Melodien ohne Bass. Nr. 14 heisst hier »O Bartledom Fair«, war also auf dem neuen Theater geändert.
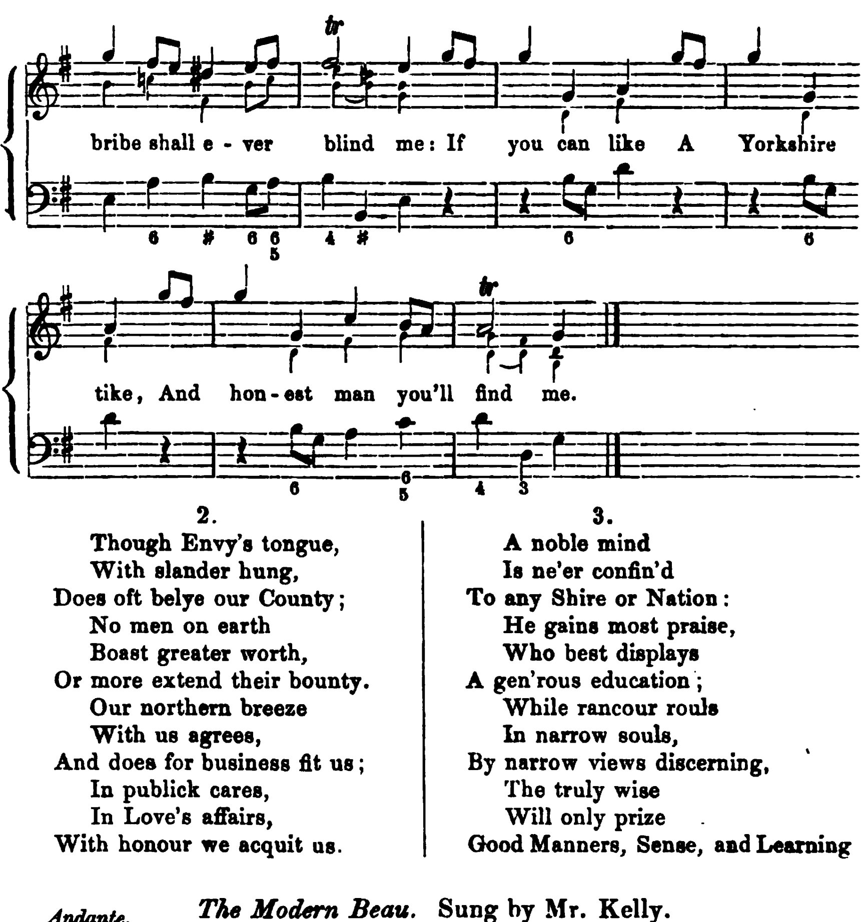

tr
1. light, my soul's de - sire. Pos - ses - sing thee, I've
2. world no man but me: I'd sin - gle you from
1. great - er store, Than king to be of In - dian's shore.
2. all the rest, To sweet - en life and make me blest.
Sung by Mrs. Cantrell.
Andante.
[dolce]
Love's a gen - tle gen' - rous pas - sion, Source of
all su - blime de - light, When with mu - tual in - cli-



2.	3.
What are titles, pomp or riches	Lawless passions bring vexation;
If compar'd with true content:	But a chaste and constant love
That false joy which now bewitches,	Is a glorious emulation
When obtain'd we may repent.	Of the blissful state above.
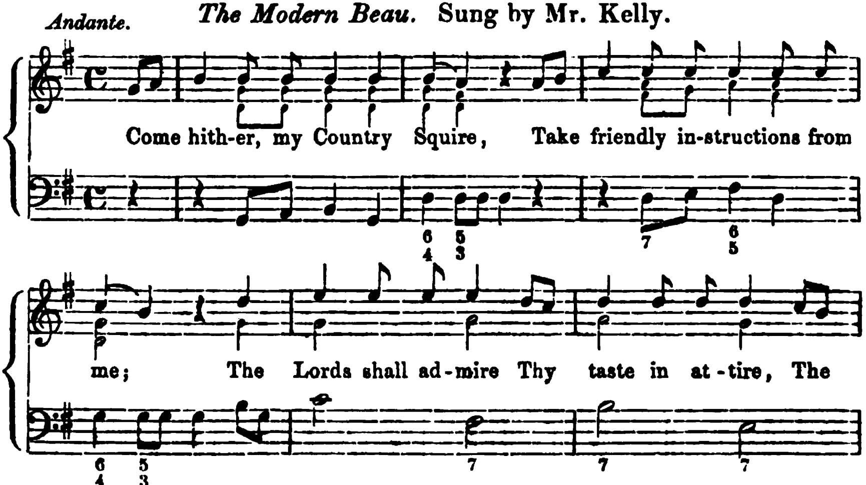
Sung by Mr. Salway.
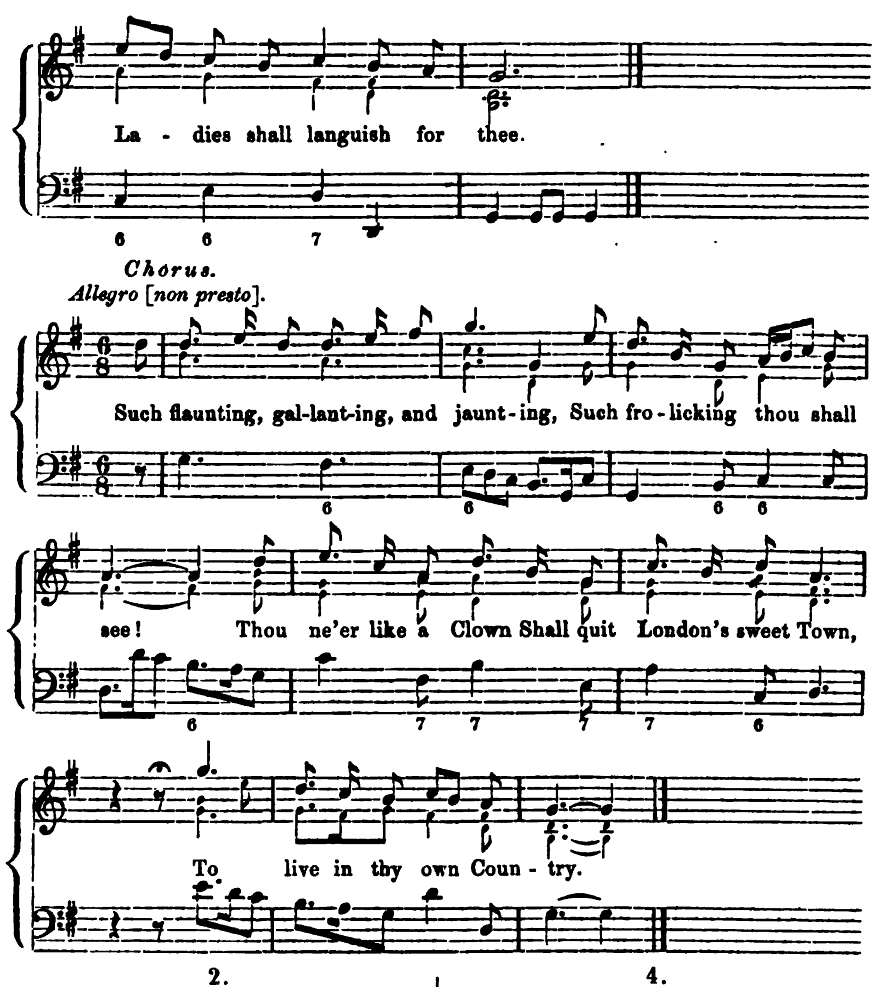




2.	3.
Though Envy's tongue,	A noble mind
With slander hung,	Is ne'er confin'd
Does oft belye our County;	To any Shire or Nation:
No men on earth	He gains most praise,
Boast greater worth,	Who best displays
Or more extend their bounty.	A gen'rous education;
Our northern breeze	While rancour rouls
With us agrees,	In narrow souls,
And does for business fit us;	By narrow views discerning,
In publick cares,	The truly wise
In Love's affairs,	Will only prize
With honour we acquit us.	Good Manners, Sense, and Learning

Andante. *The Modern Beau.* Sung by Mr. Kelly.





2.

A skimming-dish Hat provide,
With little more brim than lace,
Nine hairs on a side
To a Pig's-tail ty'd,
Will set off thy jolly broad face.
Chorus. Such flaunting, etc.

3.

Go get thee a Footman's frock,
A cudgel quite up to thy nose,
Then friz like a shock,
And plaister thy block,
And buckle thy shoes at thy toes.
Chorus. Such flaunting, etc.

4.

A brace of Ladies fair
To pleasure thee shall strive;
In a chaise and pair
They shall take the air,
And thou in the box shalt drive.
Chorus. Such flaunting, etc.

5.

Convert thy acres to cash,
And saw thy timber down;
Who'd keep such trash,
And not cut a flash,
Or enjoy the delights of the Town.
Chorus. Such flaunting, etc.

Carey band sich mit seiner dramatischen Thätigkeit an keinen bestimmten Ort, sondern arbeitete neben und nach einander fast für alle Londoner Theater, doch so, dass Drurylane Balladensingspiele, klein Haymarket oder Lincoln's-Inn ordentliche Operntexte und Coventgarden Opernparodien bekam.

Letztere entstanden 1737, also fünf Jahre nach den ernstgemeinten Versuchen und zu einer Zeit wo diese beinahe schon wieder vergessen waren. Wie er einst seinen ernsthaften Cantaten eine komische beigegeben hatte, gleichsam um sich von der Mühe der Nachahmung zu erholen und die etwas unbequemen fremdländischen Fesseln im Scherz wieder abzuschütteln und wegzulachen, empfand er einen ähnlichen Anreiz auch bei den Operntexten, und zugleich leitete ihn hier die Nebenabsicht, der italienischen Oper in England möglichst den Boden zu entziehen. So entstand sein berühmter »Drache von Wantley« und in Folge des ungeheuren Zulaufes ein zweiter Theil, genannt »Margarethe oder eine schlimmere Plage als der Drache«.

THE DRAGON OF WANTLEY, a burlesque Opera. (Dram. Works, p. 89—114.)

MARGERY, *or a worse plague than the Dragon.* (Dram. Works, p. 115—150, — hier aber mit dem Titel: THE DRAGONESS.)

Der Drache kam am 26. Oct. 1737 in Coventgarden zur Aufführung, die Drachin folgte im nächsten Jahre. Beide Stücke waren von Joh. Fr. Lampe in Musik gebracht. Ueber den Zusammenhang des Drachen mit der Händel'schen Oper Justin, seinen ausserordentlichen Erfolg u. dgl. ist schon im Händel (II, 401—2) das Nöthige erzählt, womit wir uns vor der Hand begnügen können. Das Werk verdient zwar als eine in ihrer Art unübertroffene Leistung eine weit ausführlichere Besprechung, um so mehr da es bisher höchst ungerecht hinter Gay's Bettleroper zurück gesetzt, ja über dieser fast vergessen ist, obwohl es sich von derselben wesenhaft unterscheidet; aber weil ein näheres Eingehen für unsern gegenwärtigen Zweck nicht unumgänglich nothwendig ist, werden wir dem Drachen und seinem Componisten gelegentlich einen besondern Artikel widmen. Wie sehr Carey des volksmäſsig humoristischen Ausdruckes Meister war, sieht man nirgends besser, als an dem Drachentext. Den wesentlichen Hergang zog er aus der Wurzel einer alten Ballade. Mit all seinem besseren Beginnen lebte und webte er im heimischen Volksthume; nur dann, wenn seine Kunst diesen Boden unter den Füſsen hatte, fühlte sie sich sicher, gewandt und kraftbegabt.

Das letzte Bühnenstück Carey's ist noch von besonderer Merkwürdigkeit. Es heisst »*Nancy, oder die scheidenden Geliebten*«, 1739, und ist nur ein Zwischenspiel oder Interlude. Merkwürdig ist es zunächst wegen der Art seiner Entstehung. Wie der Autor im Vorwort erzählt, sah er beim Ausbruche des letzten Krieges mit Spanien (eben im Jahre 1739) unter den Angeworbenen d. h. mit Gewalt zum Kriege Gezwungenen einen jungen Burschen, welchem seine Liebste folgte, ein schmuckes niedliches Ding, deren Thränen und Klagen alle Zuschauer mit Mitleid erfüllten. Wer denkt hierbei nicht an die ganz ähnliche Entstehung der Ballade von Sally? Merkwürdig ist es ferner als das einzige ganz musikalische Bühnenstück, welches von Carey nicht nur gedichtet, sondern auch in Musik gesetzt ist Merkwürdig endlich ist es seines Gehaltes wegen; wohl selten ist so viel Bedeutendes in einem kleinen unscheinbaren Zwischenspiele ausgesprochen. Wir sehen hier, wie Carey fühlte und dachte und wie er handelte, als die Nation aus langer Erschlaffung endlich sich aufraffte zum Kriege gegen das hochmüthige Spanien; als ein solches Zeugniss wird es uns namentlich auch noch bei der Erörterung über *God save the King* von Wichtigkeit sein.

Die sämmtliche Musik dazu — nur aus sechs Sätzen bestehend — erschien als »The Songs &c. in Nancy or the parting Lovers, price 1s.« besonders gedruckt, wie wir aus der Anzeige im Mus. Cent. II, 55 ersehen, wurde aber auch auf verschiedenen getrennten Blättern der letzten Ausgabe des Musical Century (in dem 2. Bande von 1740 befinden sich nur drei Sätze davon) einverleibt, überall mit der Bemerkung »publish'd according to act of Parliament, April the 16, 1740«. Wir sind also in der Lage, dieses letzte dramatisch-musikalische Erzeugniss Carey's ganz mittheilen zu können, und geben den Text nach den Dram. Works p. 245—54.

NANCY:

or,

The Parting Lovers.

An Interlude.

Set to Music by the Author.

The Argument. The subject of this Interlude is taken from Nature itself, and discovers the force of Love in Low Life. The occasion was this: At the beginning of the late impress, the Author saw a young Fellow hurried away by a Press-gang, and followed by his Sweet-heart; a very pretty wench, and perfectly neat, though plain in her dress; her

tears, her distress, and moving softness, drew attention and compassion from all who beheld her.

From this small hint the Author drew the following sketch, and form'd it into an Interlude, a kind of Entertainment formerly in great request, but now almost a stranger to the English Stage. The Italians still preserve it under the name of Intermezzo, which is equal to the word Interlude. These little starts of fancy not only afford a present diversion, and supply a vacancy on the Stage, while other Entertainments are getting ready; but, by encouragement and improvement, sometimes becomes Entertainments themselves.
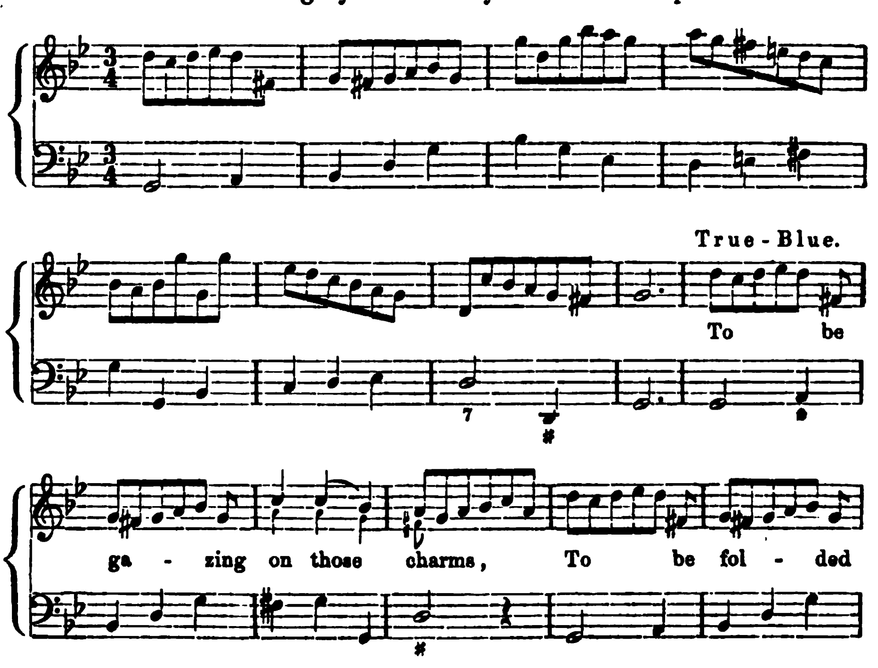
Dramatis personæ.
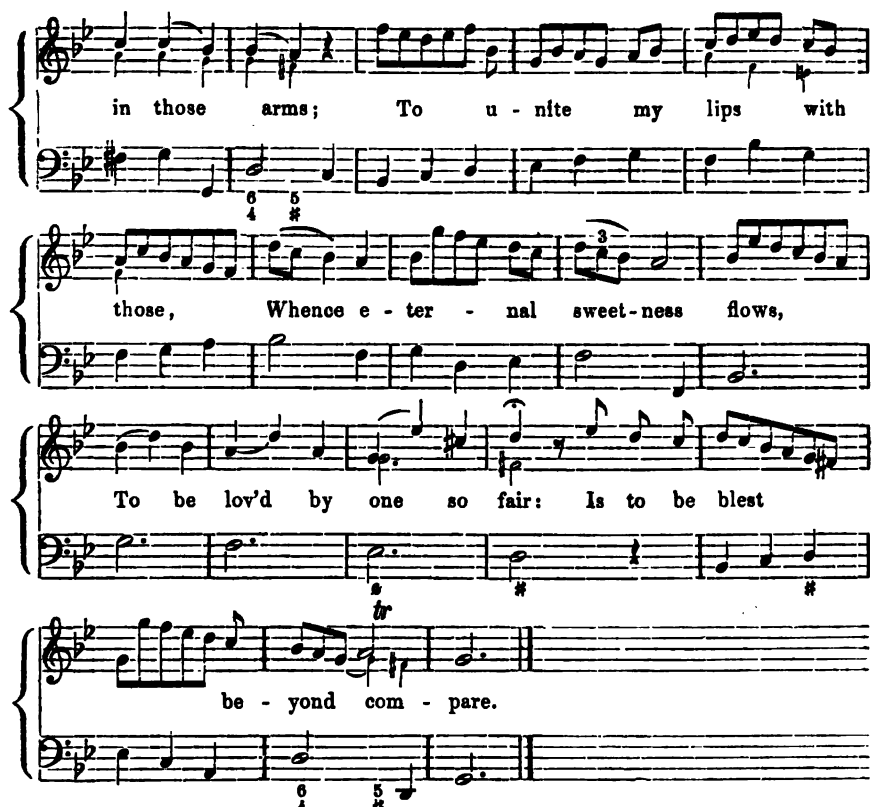
Careful, Father tho Nancy.
Dread-Nought, Lieutenant of a Man of War.
True-Blue, a young Fellow, in love with Nancy.
Nancy, his Sweet-heart.

Coxen of the Boat's Crew, and the rest of the Pressgang, as *Chorus.*

Curtain rises to a soft Symphony, and discovers *True-Blue* and *Nancy* courting in an arbour.

Air I. Sung by Mr. Salway and Mrs. Lampe.



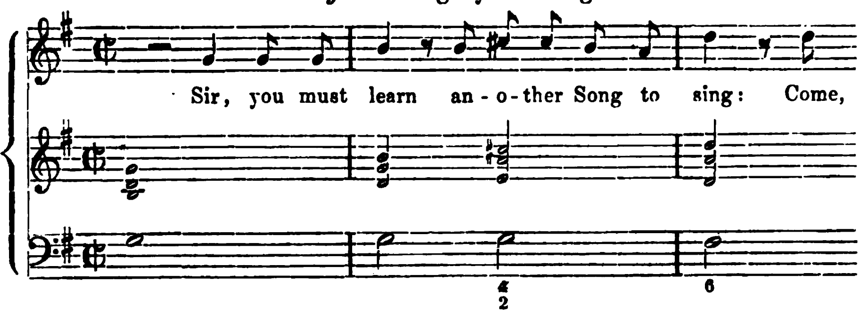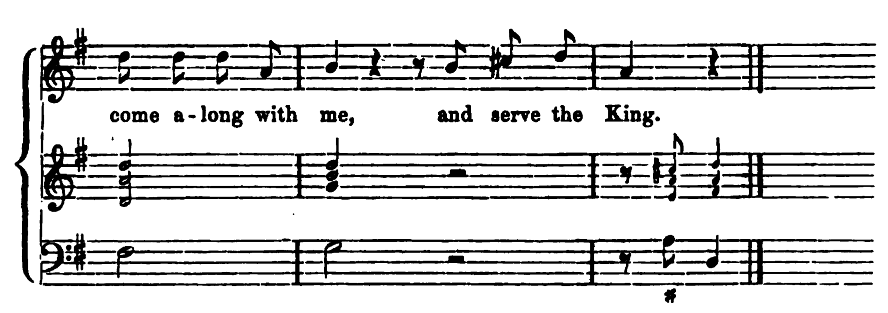




Nancy. On my Dearest to recline,
While his hand is lock'd in mine,
In those eyes myself to view,
Gazing still, and still, on you,
In thy arms while thus I'm blest,
Of ev'ry joy I am possess'd.

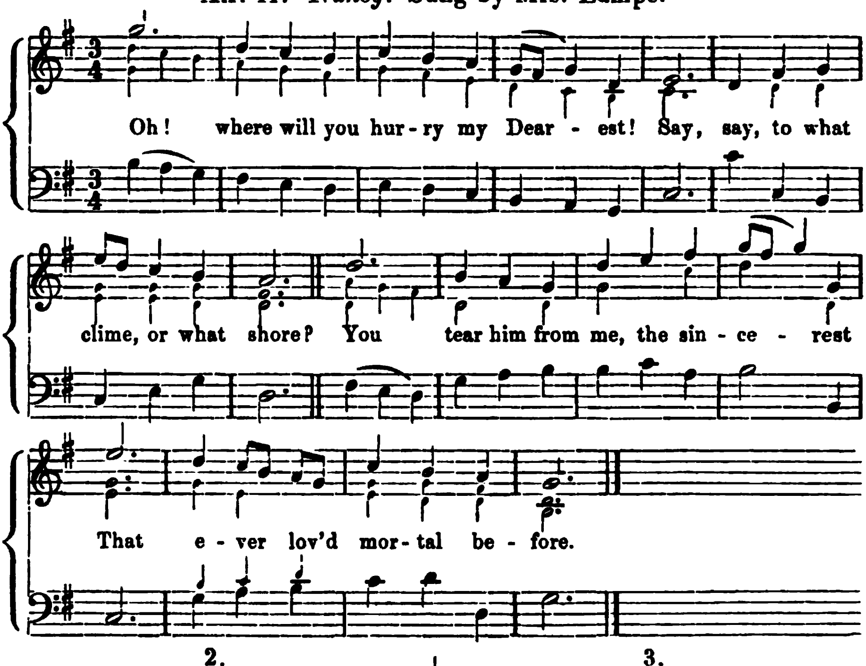
(While they are embracing, the Lieutenant enters with his Gang, and presses him.)

Dread-nought. Sung by Mr. Laguerre.





Air. II. *Nancy*. Sung by Mrs. Lampe.



2.

Oh! cruel, hard-hearted, to press him,
And force the fond Swain from my arms!
Restore him, that I may caress him,
And shield him from future alarms.
(Here the Lieutenant pushes her away.)
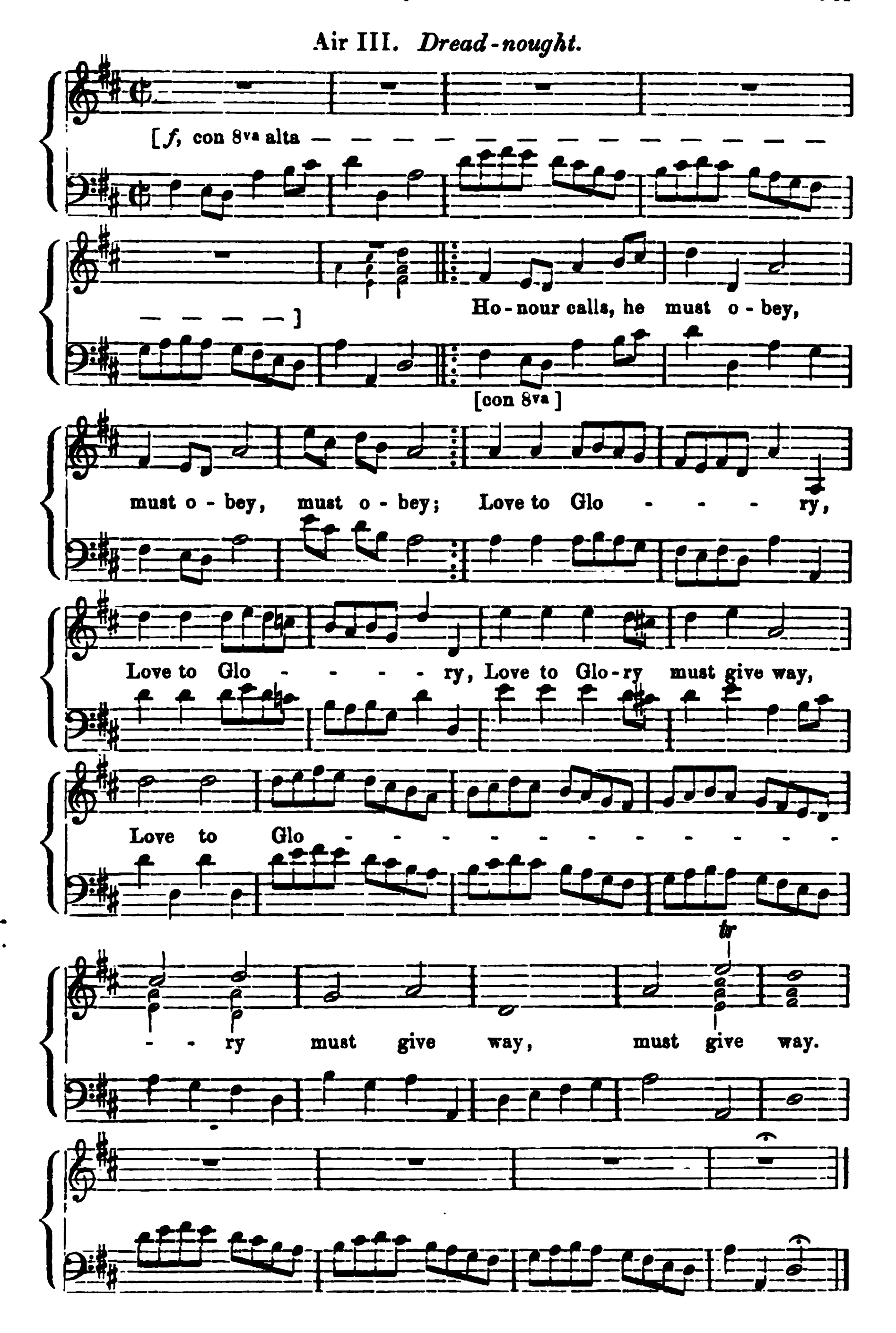
3.
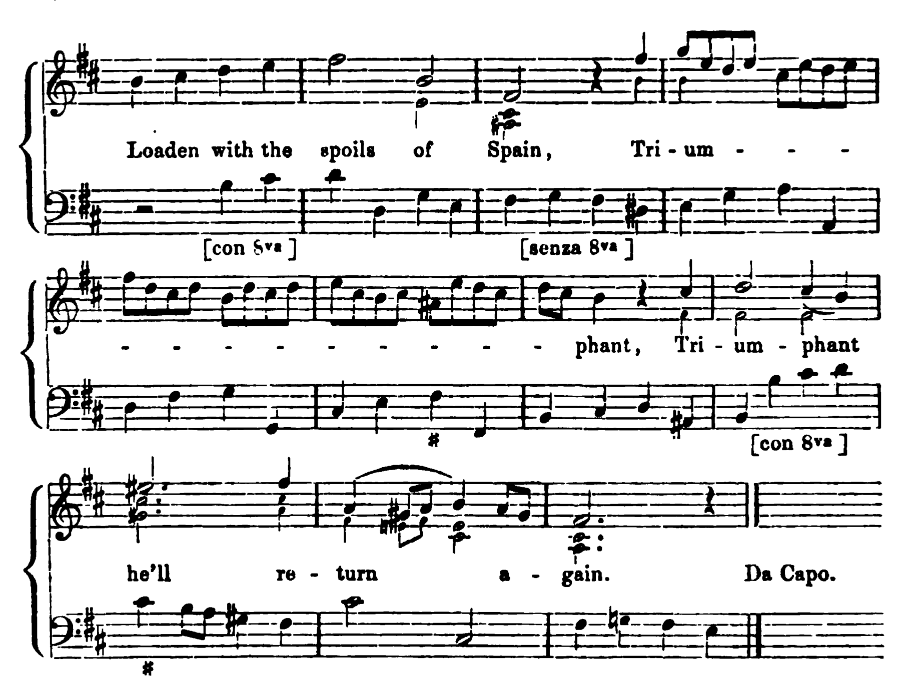
In vain you insult and deride me,
And make but a scoff of my woes;
You ne'er from my Dear shall divide me,
I'll follow where-ever he goes.

4.

Think not of the merciless Ocean,
My soul any terror can have;
For as soon as the ship makes its motion,
So soon shall the sea be my grave.
(All this while she makes a great struggle to get to her Lover, but is kept back.)
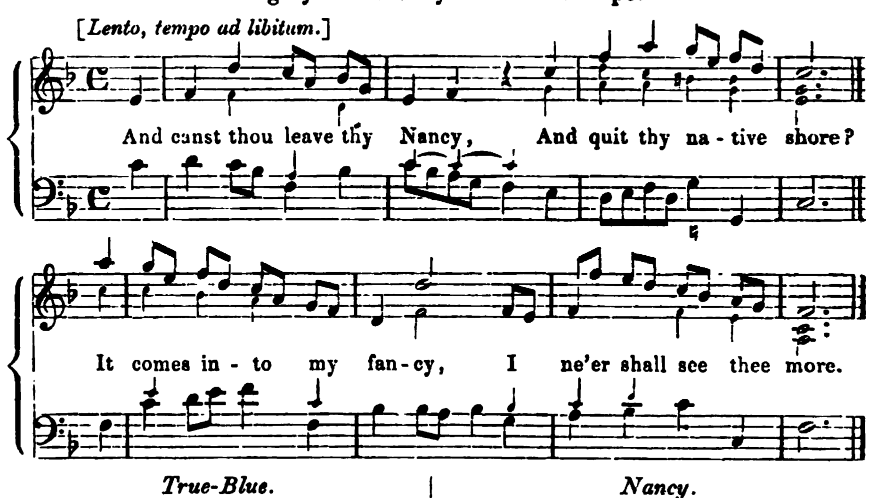
Air III. *Dread-nought.*





Air IV. *A Dialogue after the manner of Horace.*

Sung by Mr. Salway and Mrs. Lampe.



True-Blue.	*Nancy.*
2. Yes, I must leave my Nancy, To humble haughty Spain; Let fear ne'er fill thy fancy, For we shall meet again.	3. Amidst the foaming billows, Where thund'ring cannons roar, You'll think on these green willows, And wish yourself on shore.

True-Blue.
4. I fear not land, or water,
I fear not sword, or fire;
For sweet revenge, and slaughter,
Are all my heart's desire.
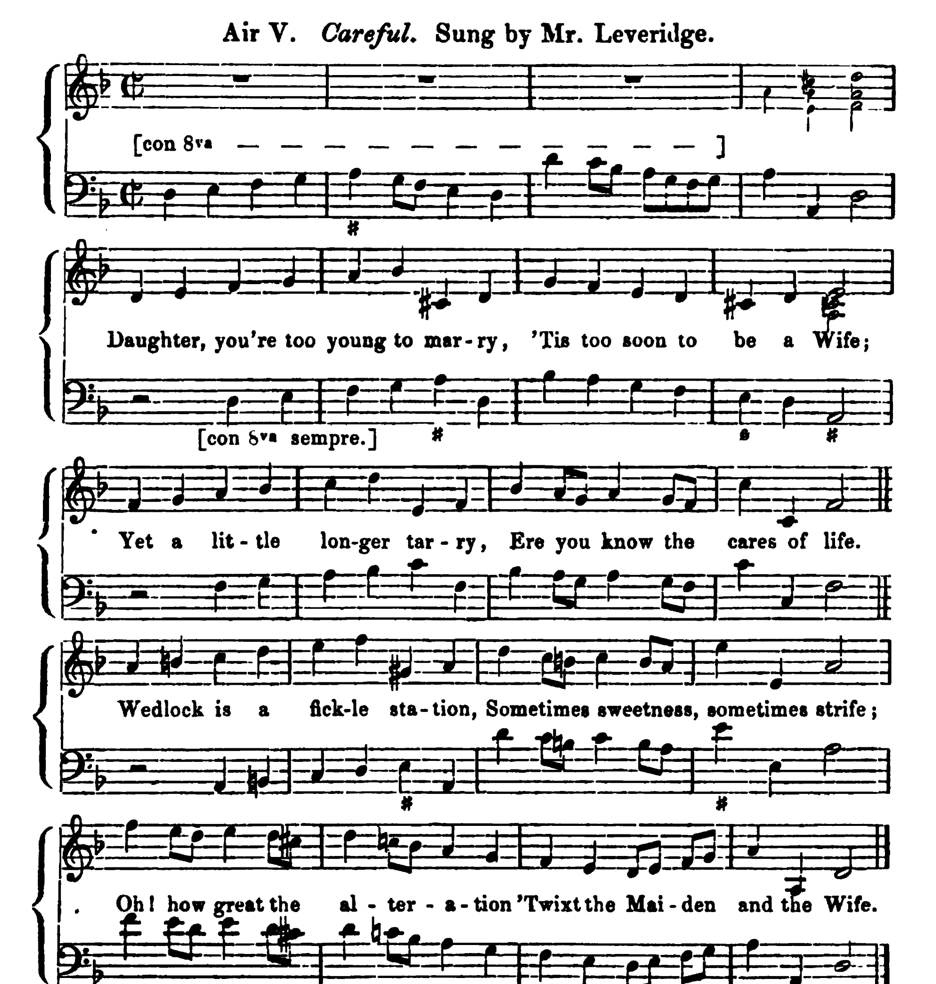
Nancy.
5. May guardian Gods protect thee,
From water, fire, or steel;
And may no fears affect thee,
Like those which now I feel.

True-Blue.
6. I leave to Heaven's protection
My life, my only Dear;
You have my soul's affection,
So still conclude me here.

[*Nancy.*
7. I leave to Heaven's protection
My life, my only Dear;
So fond is my affection,
That still I wish you here.]

(While they are embracing, Nancy's Father comes behind her, and pulls her from him.)
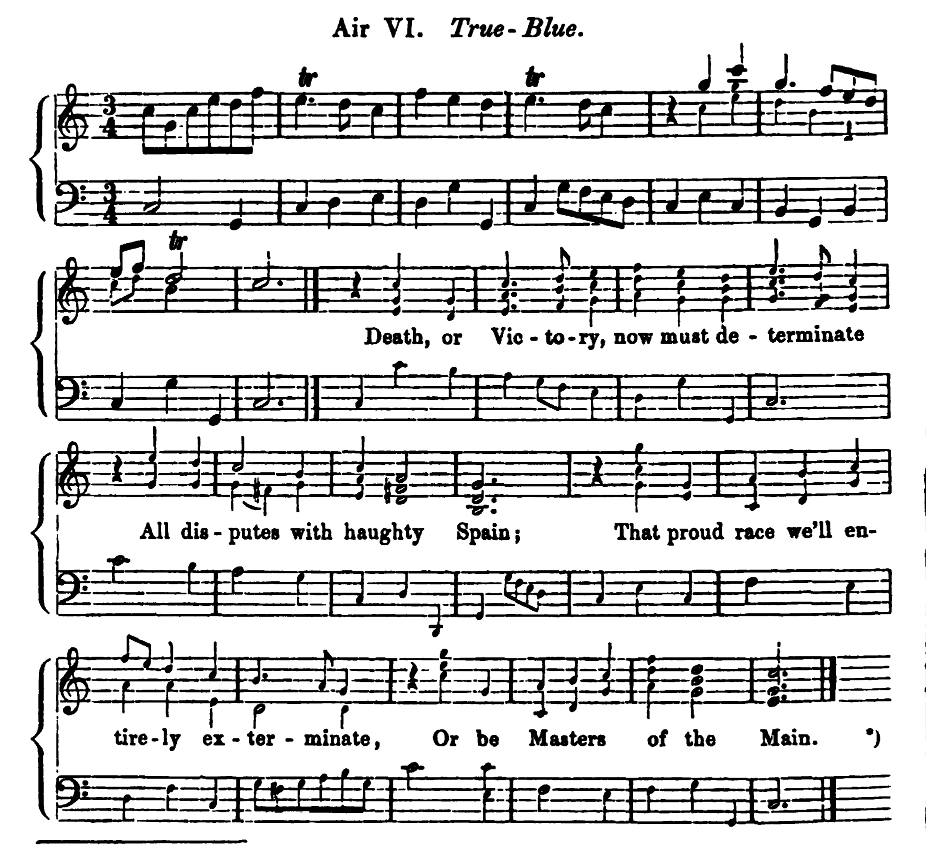
Air V. *Careful.* Sung by Mr. Leveridge.
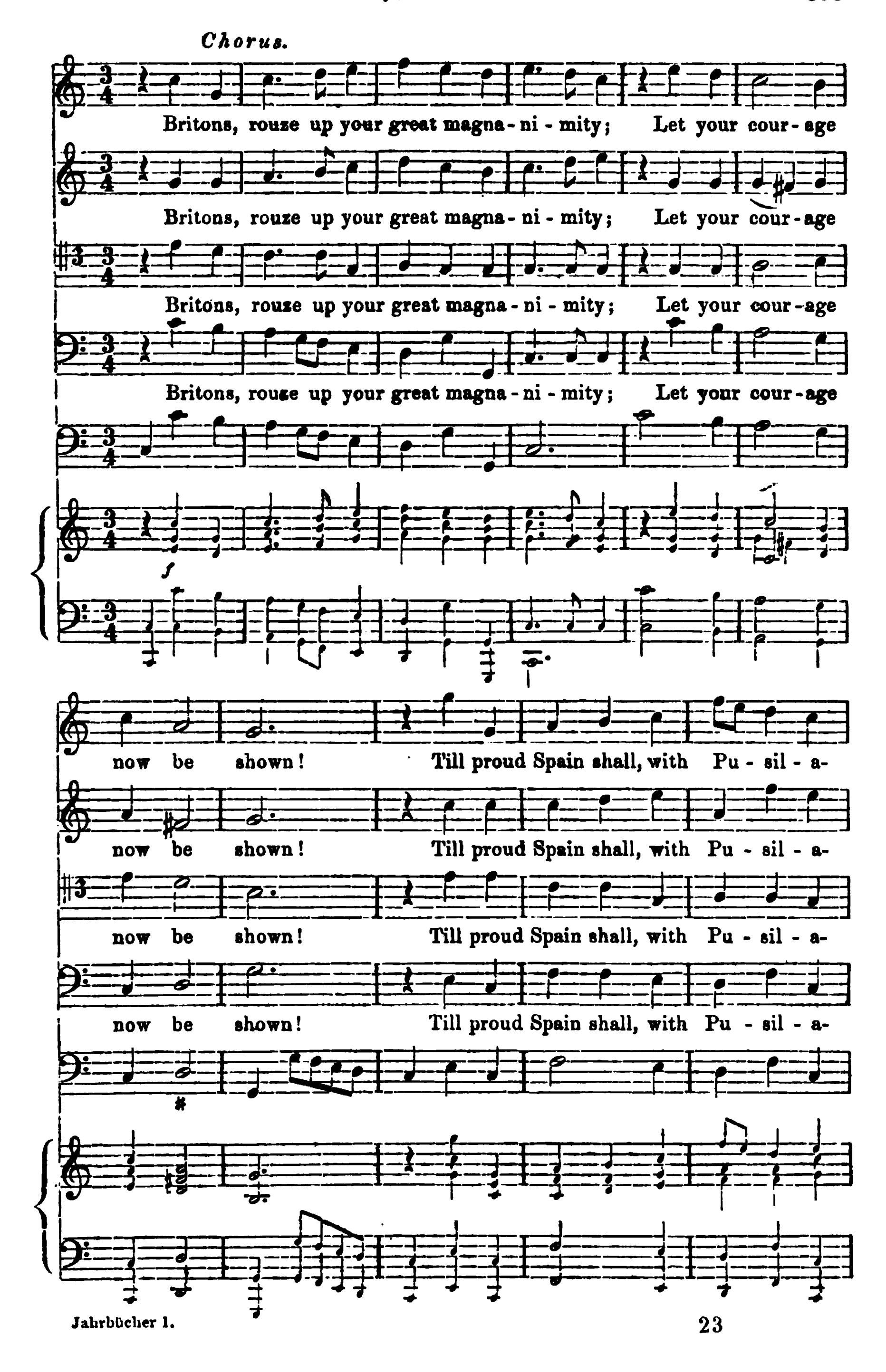


2. Love and courtship are but stupid,
Glory has superior charms;
Mars should triumph over Cupid,
When Bellona calls to Arms.
(To True-Blue.) As for you, Sir, do your duty;
Oh! were I but young again,
I'd not linger after beauty,
But go play my part with Spain.

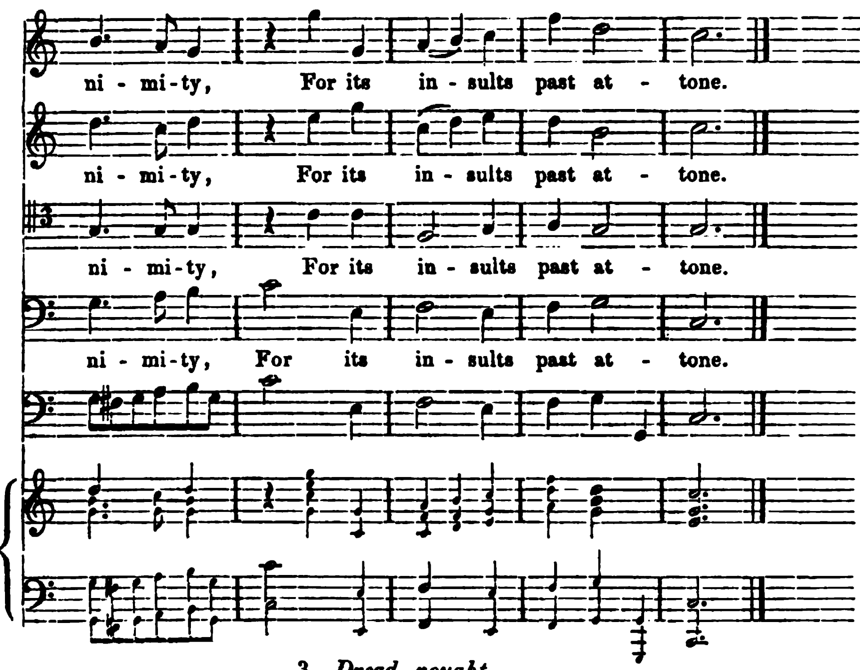
(He takes Nancy off the Stage, she looking tenderly at True-Blue, who stands silent and pensive. When she is gone, he seems to pluck up a spirit, cocks his hat, and gives the Lieutenant his hand as a token of consent and resolution.)

Air VI. *True-Blue.*



*) Die ganze Musik zu True-Blue's Liede ist hier, wie sonst unsere Zusätze zwecks Clavierbegleitung, mit kleinen Noten gedruckt, um anzudeuten dass sie sich nicht bei Carey aufgezeichnet findet, sondern dem folgenden Chore hat entlehnt werden müssen. Die acht Takte Vorspiel stehen im Mus. Cent. p. 114 so, als ob sie die Einleitung zu dem Chore bildeten.


Chorus.
Britons, rouze up your great magna - ni - mity; Let your cour - age
Britons, rouze up your great magna - ni - mity; Let your cour - age
Britons, rouze up your great magna - ni - mity; Let your cour - age
Britons, rouse up your great magna - ni - mity; Let your cour - age
now be shown! Till proud Spain shall, with Pu - sil - a-
now be shown! Till proud Spain shall, with Pu - sil - a-
now be shown! Till proud Spain shall, with Pu - sil - a-
now be shown! Till proud Spain shall, with Pu - sil - a-



3. *Dread-nought.*

What your Ancestors won so victoriously,
Crown'd with conquests in the field,
Still maintain, while your Foes most ingloriously
To your just resentment yield.

4. *Chorus.*

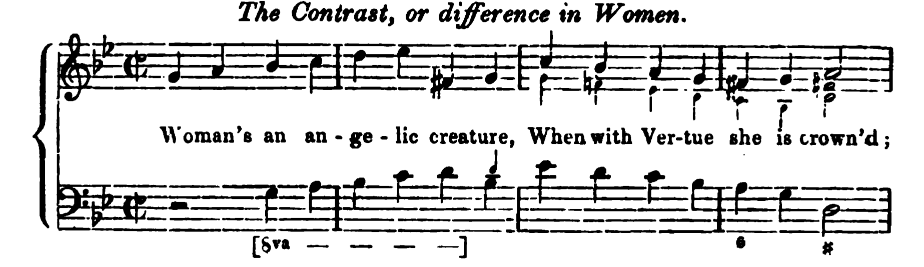
Britons, rouze up your great magnanimity;
Let your courage now be shown!
Till proud Spain shall, with pusilanimity,
For its insults past attone.

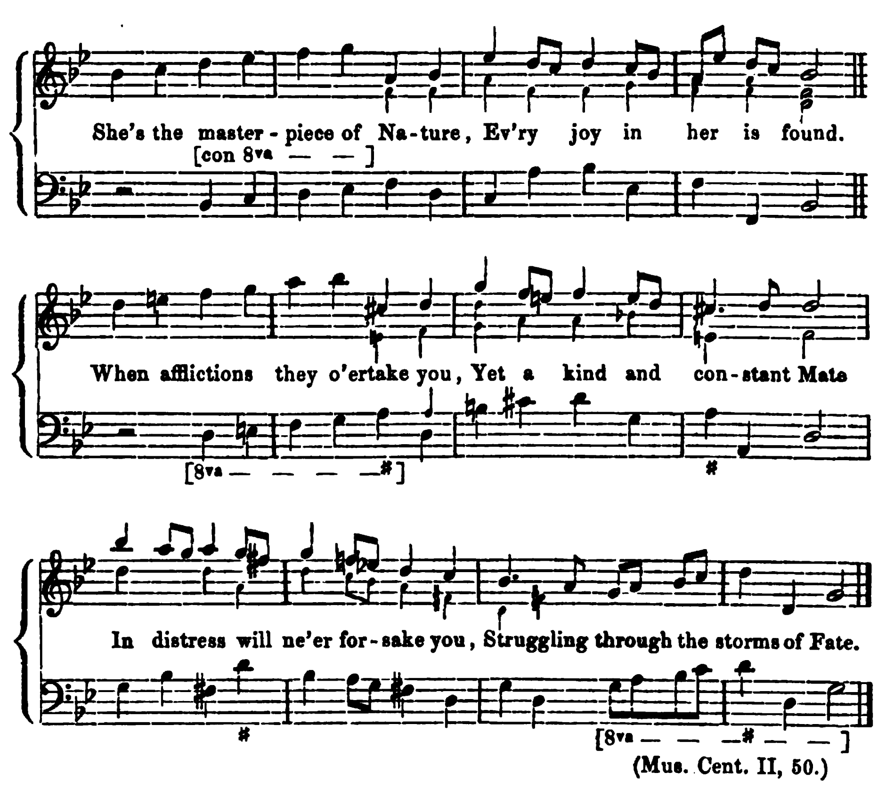
(Exeunt omnes.)

THE END OF THE INTERLUDE.

Von den beiden letzten Sätzen lässt sich eine frühere Version der Melodie nachweisen, deren Mittheilung hier erfolgt, weil ihre Bearbeitung für Nancy als eine in mehrfacher Hinsicht lehrreiche Verbesserung angesehen werden muss.

The Contrast, or difference in Women.
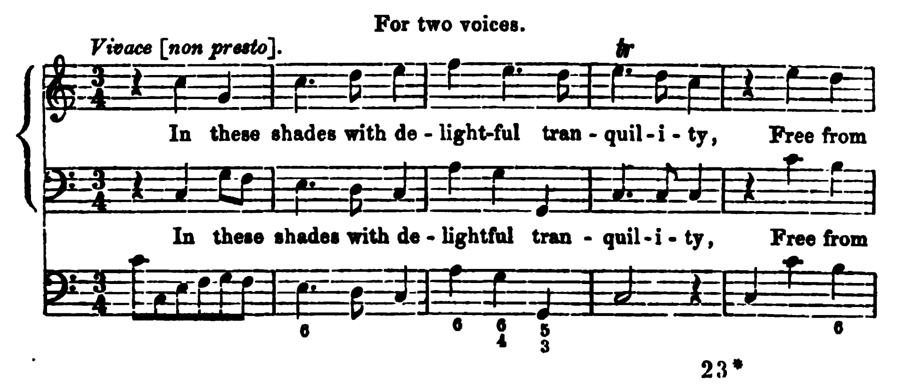




(Mus. Cent. II, 50.)

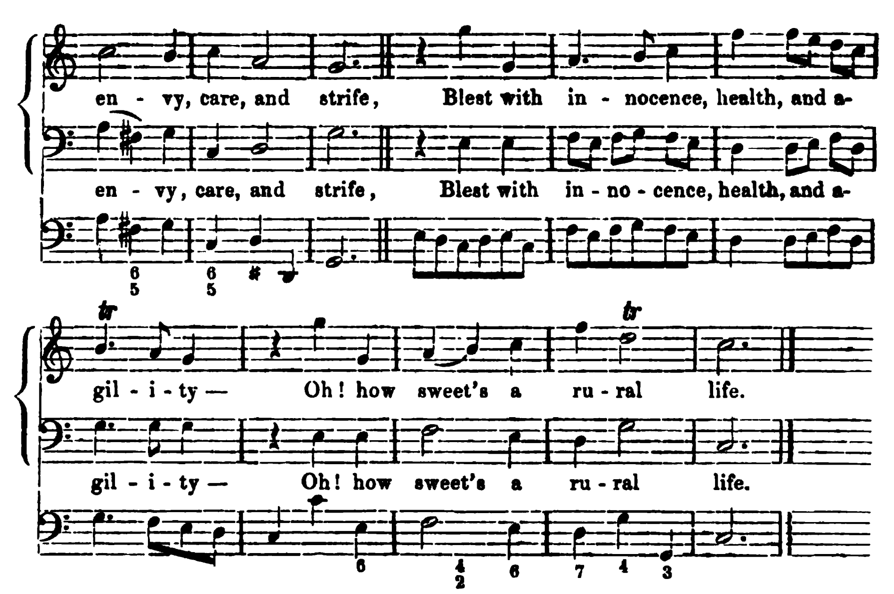
2. But a false decietful Harlot,
Who for int'rest sake is kind;
Fond alike of ev'ry varlet,
And inconstant as the wind:

Iilts you till she's quite undone you,
Then your error's found too late;
When she's fleec'd you, then she'll shun you,
Laughing while you curse your fate.

The happy Rusticks.

For two voices.





2. Endless circles of pleasure surrounding us,
   Ever easy, ever gay;
   No perplexities ever confounding us:
   Thus our moments slide away.

3. No ambition without its anxiety,
   Crowns themselves are lin'd with care;
   Sweet content is sufficient variety,
   More is but the Miser's share. (Mus. Cent. I, 21.)

Beide Melodien gehören zu den melodischen Grundbildungen Carey's. Die Beliebtheit des Zwischenspieles Nancy zu bezeugen, wird kaum nöthig sein; es kam damals in Coventgarden (nicht in Drurylane, wie in Biogr. Dram. III, 71 gesagt ist) viel zur Aufführung und wurde auch später bei ähnlichen Gelegenheiten oft wieder erneuert. Ausser dem süfsen Scheideliede hebt sich aus der Musik namentlich der Schlussgesang überraschend grofs hervor.

Die Summe seiner musikalischen Erzeugnisse zu übersehen, hat er uns leicht gemacht, indem er aus dem reichen Schatze hundert der werthvollsten Gesänge auswählte und als »das musikalische Hundert« (The Musical *Century*, welches Wort auch »Jahrhundert« heisst und daher doppelsinnig ist) in zwei Bändchen gesammelt seinen Freunden vorlegte. Bei dem Abdrucke benutzte er vielfach die früheren Platten, so dass man (bei sonstiger Kenntniss der Schriftzüge und Manieren des damaligen Musikstiches) schon aus dem blofsen Stiche das Jahr des ersten

Druckes, welches mit dem der Entstehung des Gesanges gewöhnlich zusammen fällt, annähernd zu bestimmen vermag.

THE MUSICAL CENTURY,
in One Hundred English BALLADS on various Subjects and Occasions; adapted to several characters and incidents in Human Life, and calculated for innocent conversation, mirth and instruction. The Words and Musick of the whole Work by HENRY CAREY. *Hos ego versiculos feci.*

Vol. I. Containing the first Fifty. London: printed for the Author, and sold at the Musick-Shops, 1737. (54 Seiten in Fol.)

Vol. II. Containing the last Fifty. London: printed for the Author, and sold at the Musick-Shops, 1740. [Price seven shillings and six pence each Volume.] Enter'd in the Hall Book of the Company of Stationers, according to Act of Parliament. (55 Seiten in Fol.)

Jedem Bande ist eine Vorrede beigegeben, die, wie alle Vorreden Carey's, für uns sehr belehrend ist. Vor dem *ersten* Bande 1737 schreibt er: Da die Unterhaltung des Publikums die Hauptbeschäftigung seines Lebens gewesen und er hierin von Erfolg gekrönt sei, so biete er Gegenwärtiges als ein Zeichen der Dankbarkeit den Edlen und Gutherzigen, die ihn seiner Zeit in Schutz genommen gegen Bühnentyrannen, welche er jetzt das Vergnügen habe zu verachten*). Seinen Freunden reiche er hiermit alles in seiner eignen Sammlung zu weniger als dem zehnten Theil des Preises, den sie dafür geben müssten, wollten sie die Stücke zusammen kaufen nach den falschen gestohlenen Lappen und Bündeln, welche Andere davon veranstaltet hatten. Da diese Kleinigkeiten die Erzeugnisse seines eignen Gehirns seien, so habe er väterliche Sorgfalt für sie und möchte sie in der möglichst besten Art in die Welt schicken. Alles neu zu machen, sei freilich weder möglich noch wohlgethan, denn verschiedene Gesänge hierin würden hoffentlich desshalb nicht geringer angesehen, weil sie schon vor Jahren entstanden, sondern wie sie die Vorfahren mancher jetzt Lebenden vergnügt, sei zu hoffen, dass sie auch

*) Dies bezieht sich auf die Zurückweisung des *Honest Yorkshireman* von Drury-Lane, worüber Carey an seinen Patron Lord Chesterfield eine poetische Epistel »*On Stage Tyrants*« richtete; nach einem Separatdrucke »mit des Autors Erlaubniss« im Grubstreet Journal v. 26. Aug. 1736 mitgetheilt.

noch ihren Nachkommen Freude bereiten werden. »Dass ich aber diese Ausgabe so lange verzog, geschah, weil Aussicht vorhanden war auf einen Parlamentsbeschluss zur Sicherung des Autorenrechts; denn es ist fast unglaublich, wie viel ich durch den Diebstahl meiner Werke schon eingebüſst habe, mein Verlust für manche Jahre beträgt fast £ 300 per annum, was ich jedem Geschäftskundigen leicht nachweisen kann. Da die Gerechtigkeit eines solchen Gesetzes augenscheinlich ist und ein solches zu Gunsten der Kupferstecher schon existirt, so zweifle ich nicht, die Weisheit und Humanität des Parlamentes werde diese Sache ordnen und das geistige Eigenthumsrecht nicht auf einen einzelnen Zweig beschränken, sondern auf Künste und Wissenschaften im Allgemeinen ausdehnen. Solches abwartend, werde ich die Ausgabe des 2. Bandes eine Weile hinhalten, denselben aber sobald als möglich fertig machen; doch weil mein Stundengeben von gröſster Wichtigkeit (für mich) ist, darf ich dieses keineswegs vernachlässigen. Und ich habe jenen auf Seite 45 beklagten werthvollen Jüngling verloren*), welcher von so unendlichem Nutzen für mich war, dass, hätte man mir seinen Tod voraussagen können, ich diese Edition niemals unternommen haben würde«. Eine solche Subscriptionsausgabe, fügt er noch hinzu, sei das einzige Mittel, ihn vor den Piraten zu schützen; da aber seine Geschäfte so mannigfaltig seien, könne er seine Freunde nicht persönlich auffordern, sondern müsse ihrem eignen guten Willen vertrauen. In Folge dessen stellten sich vorläufig 229 Subscribenten ein.

Als der *zweite* Band erschien, war der Parlamentsbeschluss endlich durchgesetzt, und Carey hat die Rechtmäſsigkeit seiner Ausgabe auf dem Titel und ausserdem noch auf jeder Platte angemerkt (»Publish'd according to Act of Parliament 1740«). Die neue Liste zeigt 297 »weitere Subscribenten«, so dass auf diesem Wege 526 Exemplare abgingen. In dem kurzen Vorworte ist für uns die Andeutung von groſser Wichtigkeit, es sei anfangs seine Absicht gewesen, dem Leser über die Entstehung des Werkes näheres mitzutheilen, wie er von seinen eignen Gesängen geborgt, Worte und Weisen auseinander gerissen und neu verbunden habe, welchen Nutzen ihm seine (uns unbekannt gebliebene) Erfindung, »musikalische Karten« genannt, gewährte, wo er die bessernde Hand angelegt, welche Bässe er hinzu gefügt und welche er geändert oder gebessert habe, welche einstimmige Gesänge nun zweistimmige geworden, und ähnliches:

*) *Rich. Osborne;* s. S. 337 die Anmerkung.

doch dergleichen, als zu prahlerisch und nicht von allgemeinem Interesse, wolle er lieber der Untersuchung jedes Einzelnen überlassen*). Was ihm beschwerlich und den Zeitgenossen gleichgültig gewesen sein mag, wäre uns jetzt zu wissen so wichtig, dass wir gern einige seiner Gesänge darum geben würden.

Das Vorwort ist unterzeichnet »Cold-Bath-Fields, Jan. 23, 1740«, aber die darin aufgenommenen Gesänge aus Nancy haben das Datum »Publish'd according to Act of Parliament April ye 16. 1740«, so dass der Band erst um Ostern ausgegeben sein kann. »Dies war seine letzte musikalische Publication«, sagt Chappell (Popular Music, p. 701), was keineswegs richtig ist. In der Ausgabe des Mus. Century v. J. 1744, nach Carey's Tode also, stehen vier Lieder, welche er selber noch im J. 1742 in den Druck gab:

1. Noah's Dove. *Pastora by some matchless art* — p. 2.
2. The plage of Dependance. *Courtiers words let no man mind* — p. 41.
3. The Methodist Parson. *Ye Parsons of England* — p. 75.
4. The Satyrist. *Sure none but an ass* — p. 105.

Jedes von diesen trägt unten am Rande die Angabe »Publish'd according to Act of Parliament, April 12th. 1742«. Wie wir bald sehen werden, ist die Thatsache nicht ohne Gewicht.

Beim Ueberblicke seines Liederschatzes lassen sich gewisse Grundformen erkennen, die seinen künstlerischen Charakter bilden. Carey sprach sein Innerstes aus in reichen süfsen Melodien voll ausserordentlicher Zartheit und sanftem Schwunge, gewöhnlich auch von bedeutendem Stimmumfange, wie *Sally in our Alley*, der Wechselgesang zwischen Trueblue und Nancy, *Love's a gentle gen'rous passion,* — und andererseits in kraftvollen, aller Einzelpersönlichkeit entkleideten, Zeitstimmungen und Völkerindividualitäten darstellenden höchst einfachen Weisen voll hohen Ernstes und Erhabenheit, wie namentlich der Schlusschor in Nancy und noch einige andere die unten folgen. Eine dritte Haupt-
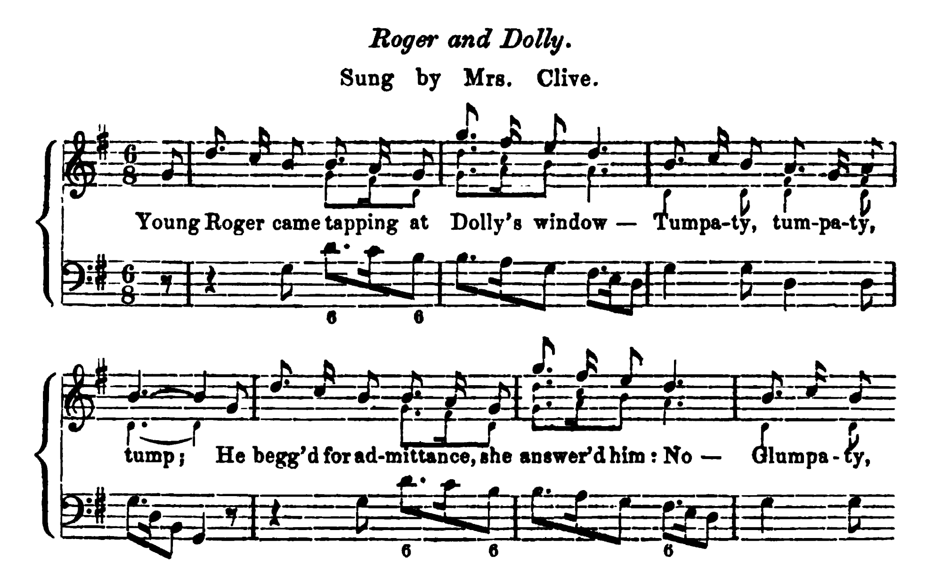
---

*) I had some thoughts of giving the reader a detail of this Work; how, and in what manner I have taken the liberty to borrow from myself; transmuted Words to Tunes, and Tunes to Words; what hints I have taken from my *Musical Cards*, and other of my former Compositions; how I have improv'd them; what *Basses* I have added; what amended; what single songs made into two parts; what plates destroy'd; and what new ones, at a very great expence, plac'd in their stead: But as this would savour too much of Egotism, and is no general topic, I leave it to the speculation of the curious, who I believe will find on examination, I have spared nothing in my poor power to render the whole not only as cheap, but also as compleat and useful as possible.
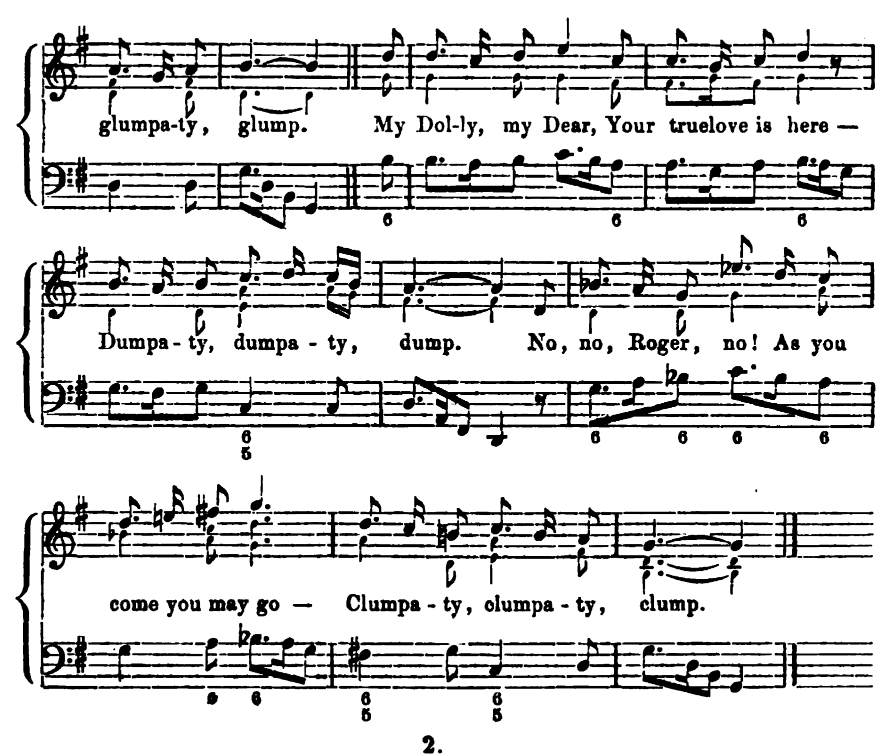
gruppe bilden die heiteren humoristischen Gesänge; eine vierte die pastoralen Lieder. Von allen diesen, den Liebes-, Vaterlands-, Frohmuths- und Pastoral-Gesängen, hat er unübertreffliche und gleich vollendete, wenn auch nicht gleich berühmt gewordene Muster geliefert. Um das ganze Gebiet des Minstrelgesanges zu erschöpfen, fehlten nur noch die Klagelieder und die religiösen Gesänge. Klagelieder hat Carey gesungen, aber ohne diese Saite völlig so tief anzuschlagen wie die Sänger früherer Jahrhunderte, nicht etwa weil er ihnen an Gemüthstiefe irgendwie nachstand oder der hochtragische Gang seines Lebens ihn nicht auf derartige Momente geführt hätte, sondern aus rein musikalischen Ursachen, deren Darlegung hier aber zu weit abseits führen würde. Von religiösen Gesängen findet sich nicht die Spur bei ihm, was sehr merkwürdig und für das Verständniss seines Charakters wichtig ist. Ohne nun alles zu umfassen oder zu überbieten, was der englische Minstrelgesang vor ihm geleistet hatte, darf dieser Mann dennoch die eigentliche Krone desselben heissen.

Von den humoristischen Liedern sind schon oben aus den Contrivances und aus dem ehrlichen Yorkshirer köstliche Proben mitgetheilt, denen wir hier das einstmals berühmteste und am meisten gesungene, auch wohl an sich vollendetste Stück dieser Art anreihen, die Ballade von Roger und seiner Dolly, die ihn bei einem traulichen Besuche schnöde von ihrem Fenster weist und dafür sitzen bleibt.

Roger and Dolly.

Sung by Mrs. Clive.





2.

O what is the reason, dear Dolly, he cry'd — Pumpaty, pumpaty, pump.
That thus I'm cast off and unkindly deny'd — Frumpaty, frumpaty, frump.
Some rival more dear, I guess has been here — Crumpaty, crumpaty, crump.
"Suppose there's been two, Pray, Sir, what's that to you? — Numpaty, numpaty, nump,

3.

O then with a sigh a sad farewell he took — Lumpaty, lumpaty, lump.
And all in despair he leap'd into the brook — Flumpaty, flumpaty, flump.
His courage it cool'd, He found himself fool'd — Trumpaty, trumpaty, trump.
He swam to the shore, And saw Dolly no more — Rumpaty, rumpaty, rump.

4.

O then she recall'd and recall'd him again — Humpaty, humpaty, hump.
But he like a madman ran over the plain — Stumpaty, stumpaty, stump.
Determin'd to find A Damsel more kind — Plumpaty, plumpaty, plump.
While Dolly's afraid she shall dye an old Maid — Mumpaty, mumpaty, mump.
(Mus. Cent. 1, 19,)

Eine ganze Gruppe munterer, humoristischer und satirischer Lieder bezieht sich auf Theaterberühmtheiten, namentlich auf italienische Sänger. Dahin gehört das Klagelied einer Dame über den Abgang Senesino's (The Lady's Lamentation for the loss of Senesino, *Mus. Cent.* I, 1), also

aus der letzten Hälfte des Jahres 1736. Weit ergiebiger, als der dicke Senesino, war ihm der lange Farinelli und sein Kultus in London. Immer glücklich an Einfällen, traf er es auch hier, indem er in einem »musikalischen Hodge-Podge« aus zwei alten Volksliedern, aus zweien seiner beliebtesten eignen Melodien und aus Flicken von zwei Paradestücken Farinelli's ein ergötzliches Zeitbild zusammen knetete. (*Mus. Cent.* I, 1—2.) Als Farinelli London verlassen hatte und nach Spanien gegangen war, verfertigte Carey das Klagelied des Schöngeistes (The Beau's Lamentation for the loss of Farinelli, *Mus. Cent.* II, 5). Die Zeit der Abfassung entnehmen wir aus den Zeilen

> For Handel may study and study in vain,
> While Strada's expel'd, and my Broschi in Spain —

denn diese deuten auf den Winter 1737—38. Der Poet sucht den Pflastertreter zu trösten indem er ihn auffordert

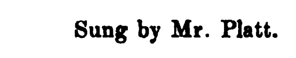
> Let's go to the Dragon, good Company's there,
> There's Marg'ry and Mauxy and Signor Laguerre.

Einen satirischen Spafs anderer, aber doch verwandter Art machte er sich mit dem seit 1730 als Hofpoeten angestellten, früheren Theaterdirector Colley Cibber, welcher als solcher den König an Geburtstagen und beim Jahreswechsel amtlich anzusingen hatte. Cibber, ein mit allen Hunden gehetzter Schlaukopf, wusste seine poetische Blöfse zu verdecken, indem er den herkömmlichen antiken Odenstyl weislich aufgab und dafür Cantatentexte zusammen reimte, welche Dr. Green dann würdig in Musik brachte. Viele seiner Genossen freueten sich zu diesen Festen auf nichts so sehr, als auf Colley Cibber's »neue Ode«, und Grubstreetjournal druckte den Unsinn regelmäfsig ab, versehen mit einem gelehrten Commentar, der alle Schönheiten nachwies und alle von Andern erborgte oder aus früheren Jahresoden wieder abgeschriebene Stellen anmerkte. So ehr- und schamlos nun war Master Colley, dass er sich in seiner Lebensbeschreibung nicht nur selber über seine Oden lustig machte, sondern sich seiner Zeit auch in den Streit mischte und ein Spottgedicht anonym gegen sich selber veröffentlichte, in welchem aber der Schluss war: Was auch von deiner Dichterei zu halten sein mag, theurer Colley, die Hauptsache hast du glücklich gefasst, die Stelle mit den £ 100, den Geschenken, den Festessen und so weiter! Die britische Majestät ist von ihren belorbeerten d. i. besoldeten Hofpoeten seit Ben Jonson's Tagen fast immer prosaisch, niemals aber würdeloser bedient worden, als durch Colley Cibber. Bei dem Jahreswechsel liefs sich auch Carey herbei, seinen

alten selbstsüchtigen und herzlosen Bekannten abzuschildern. Er verfasste, ganz wie Cibber, in Form einer Cantate »Eine Neujahrsode für 1736—7, componirt in einem Traume als der Autor sich für den gekrönten Hofpoeten hielt«. (A New-Year's-Ode, for 1736—7. Compos'd in a dream, the Author imagining himself to be the Poet Laureat. *Mus. Cent.* I, 50—53.) Die Satire ist ein ebenbürtiges Gegenstück zu Namby-Pamby. Den Anfang macht ein ziemlich langes betrachtendes Recitativ (A New Year's Ode, Heavens! how shall I begin?) darüber, dass gestern der 31. December, heute aber der 1. Januar und alles hierüber zu sagende schon von Andern erschöpft sei; nur wünschen müsse er, die Chronologen möchten endlich bestimmen, ob es 37 oder 36 heissen solle (man schrieb damals das neue Jahr zum Theil nach alter Rechnung von Ostern, zum Theil aber schon von Neujahr an, und der Poet erblickte hierin allerdings mit Recht einen verwirrenden Uebelstand). Sodann folgt die Hauptarie, die genau so viel besagt, als Colley's Reime an demselben Orte. Auf dieses Geräusch kommt ein stilles Recitativ, »die Melodie dazu gestohlen von einer alten Ballade genannt der Tod und die Frau (Death and the Lady)«, des Inhalts: bis zum nächsten Geburtstage haben wir also Ruh, und dann giebt's Wildpret vom besten, in der »Glocke« nehmen wir die volle Mahlzeit ein, und jedermann füllt den Bauch mit süfsem, süfsem Wein. Schlussgesang für zwei Stimmen, im Chor zu singen, »die Melodie gestohlen von einer alten Ballade genannt der Tod und der Schuhflicker (Death and the Cobler)«: König Georg ist im October geboren, 's wär Sünde für einen richtigen Unterthan, in diesem Monat nüchtern zu sein; mögen noch unsere Enkel seine Fiedler werden und sich so loyal und trunken bewähren wie wir. Die Musik entspricht den Worten meisterlich; namentlich ist der Schlussgesang so betrunken wie er nur immer sein kann und giebt hierin der Bacchusarie im Alexanderfeste nichts nach.

Ueber die gesellschaftlichen Verhältnisse und die leitenden Persönlichkeiten, welche hauptsächlich verschuldeten, dass ein Farinelli angebetet wurde und ein Cibber Hofpoet werden konnte, war Carey nicht im Unklaren, aber er sucht den Unmuth zu verscheuchen durch Fröhlichkeit unter Freunden, Genuss des Landlebens und echten tugendhaften Gleichmuth. Einer seiner schönsten Gesänge schildert den zufriedenen, braven, aller politischen Aufregung abgeneigten Landmann.
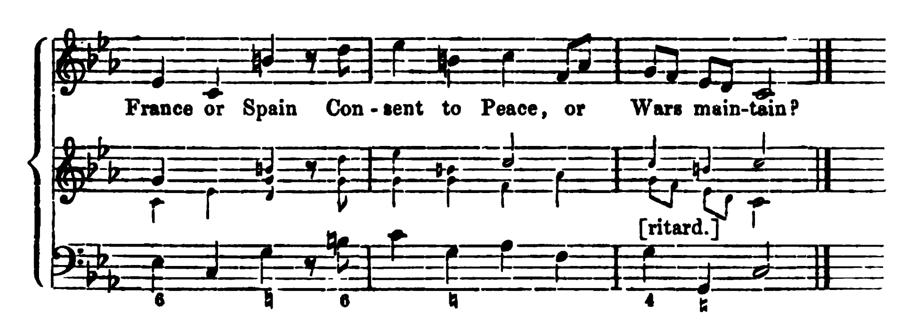
The contented Country Farmer.



Vivace, e forte.

[con 8va sempre.]

What care I for af - fairs of State, Or who is rich, or who is great! How far abroad the Am - bi - tious roam, To bring or gold or sil - ver home. What is't to me, if
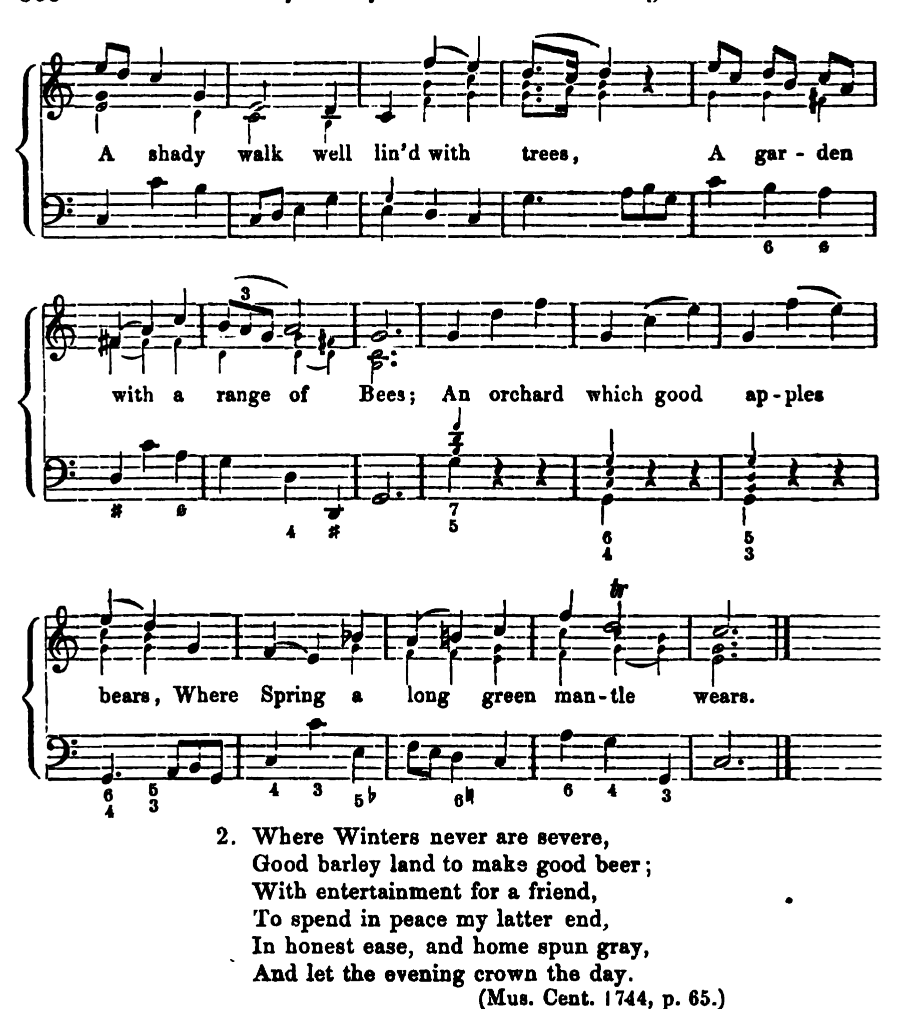


2. I pay my Taxes, peace or war,
And wish all well at Gibraltar;
But mind a Cardinal no more,
Than any other scarlet whore.
Grant me, ye Pow'rs, but health and rest!
And let who will the World contest.

Lento.

Near some smooth stream oh! let me

keep My lib - er - ty and feed my Sheep;



2. Where Winters never are severe,
Good barley land to make good beer;
With entertainment for a friend,
To spend in peace my latter end,
In honest ease, and home spun gray,
And let the evening crown the day.

(Mus. Cent. 1744, p. 65.)

Im rechten Augenblicke als Glied der Nation sich fühlen und auch im politischen Denken und Handeln sich als ein Mann bewähren, gehörte so sehr zu Carey's Wesen, dass man es als die Seele seiner Natur bezeichnen kann. Aber den politischen Wühlereien, dem Parteihader, wobei keine höheren Ziele vorstanden, als einer einzelnen Persönlichkeit ein hohes Amt entweder zu erhalten oder zu verschaffen, war er von Herzen abhold; es beleidigte ihn, das Land von gewissen Personen, welche gewählt sein wollten, künstlich in Aufregung erhalten zu sehen. Man muss sich erinnern, dass parlamentarische Wirksamkeit in England eine Staatsversorgung sicher zur Folge hat, sobald die Partei siegreich ist d. h. ihre

Häupter in's Ministerium bringt. Carey war daher entschieden gegen die Aufrechthaltung der alten Spaltungen Whigg und Tory, wie er schon 1729 (Poems p. 134) in der »Ballad on the Times« (in *Mus. Cent.*, wo sie mit der Musik abgedruckt ist, lautet die Ueberschrift: »A touch on the Times«) sang:

4.

If my Friend be an honest lad,
I never ask his religion:
Distinctions make us all mad,
And ought to be had in derision.
They christen us TORIES and WHIGS,
When the best of 'em both is an evil;
But we'll be no party prigs,
Let such Godfathers go to the Devil.

5.

Too long have they had their ends
In setting us one against t'other,
And sowing such strife among Friends,
That Brother hated Brother.
But we'll for the future be wise,
Grow sociable, honest and hearty;
We'll all their arts despise,
And laugh at the name of a PARTY.

Und dieselben Grundsätze spricht er gleichzeitig auch noch in zwei anderen Gedichten aus. Eins derselben, überschrieben »Carey's Wish«, eifert gegen das schmähliche Verkaufen der Wahl- und Parlamentsstimmen und für Vereinigung und siegreichen Vorgang als Nation:

1.

Curs'd be the wretch that's bought and sold,
And barters Liberty for Gold!
For when Election is not free,
In vain we boast of Liberty:
And he, who sells his single right,
Would sell his Country, if he might.

4.

Learn, learn ye Britons to unite,
Leave of the old exploded bite!
Henceforth let Whig and Tory cease,
And turn all party rage to Peace:
Rouze, and revive your ancient glory;
Unite, and drive the World before you. *)

Gleich trefflich und in bewusster stolzer Mannesgesinnung sprach er sich in den unmittelbar folgenden Zeilen aus, und betonte in ruhigster Entschiedenheit, er kenne nur éinen gültigen Unterschied, papistisch oder protestantisch, gebunden oder frei sein —:

---

*) *Poems* 1729, p. 102 u. 103; *Mus. Cent.* I, 11. Die beiden letzten Zeilen weichen im Metrum von den übrigen ab, passen desshalb auch nicht unter die Musik. Wie man im Mus. Cent. deutlich sieht, sind sie erst später an die Stelle des früheren Schlusses getreten, der von der Platte vertilgt ist und nach Chappell (p. 702), welchem ein früherer Druck wird vorgelegen haben, lautete:

Then shall we see a glorious scene, —
And so, God save the King and Queen.

Vermuthlich dichtete er das Lied 1727 zur Zeit der Thronbesteigung des neuen Königs Georg II, und beseitigte um 1729 den allerdings etwas abrupten Schluss. Das Vorkommen des allbekannten und allgemein üblichen Volkswunsches *God save the King and Queen* bei Carey ist natürlich nicht ohne Bedeutung.

The English Protestant.
Inscrib'd to John Lloyd, Esq.

I am an *Englishman*, and dare be free;
Tory and Whig are both alike to me:
Such shifts, such dirty work I see in either,
I fully am determin'd to be neither.
That slavish task I leave to knaves and fools,
The Statesman's easy gulls, or servile tools;
PAPIST or PROTESTANT, or *Bond* or *Free*,
Those (Lloyd!) are all distinctions known to me:
The pattern thou of what mankind should be.
(Poems 1729, p. 104.)

Weiser und grofsherziger konnte sich unter den damaligen Verhältnissen niemand ausdrücken, und wir müssen leider hinzu setzen, niemand von den einflussreichen Staatsmännern, Dichtern und Gelehrten seiner Zeit und Umgebung hat sich hierüber so unübertrefflich richtig ausgedrückt. Unter denen, welche das Recht in Anspruch nahmen, für sich selbst zu denken und zu sprechen, stand Carey allein: seine Verbündeten hatte er in dem Wahrheitsgefühle des Bürgerstandes, und wie es sein Ruhm bleibt, einer von der Menge dunkel geahnten Wahrheit vorblickend den Ausdruck geliehen zu haben, so bestand sein zeitlicher Lohn nur in Geringschätzung und Aufeindung von Seiten derer, die sich für klüger hielten weil ihre Grundsätze einen besseren Tageserfolg hatten. Selbst bei den angesehensten Dichtern — Pope, Swift, Gay — musste er durch solche Bekenntnisse jene Theilnahme wieder schwächen, welche er durch seine satirischen Erzeugnisse erregt hatte, denn sie, zum Theil von Geburt Katholiken, waren innerlich höchstens Deisten, und Swift hatte eben damals mit allgemeinstem Beifalle den Unterschied zwischen Papisten und Protestanten dahin bestimmt, er sei so als wenn man streite, ob es am besten sei, das Ei am dicken oder am dünnen Ende zu brechen. Als in den zwanziger Jahren die Freimaurer sich regten und mit neuem Blendwerk umgaben, sprach Carey gegen sie (Poems 1729, p. 206) gerade so, wie beinah zwanzig Jahre später gegen die Methodisten (»*Ye Parsons of England*«, Mus. Cent. 1744, p. 75). So war er gegen Whigg und Tory, gegen Jakobitismus, gegen Deismus, gegen Freimaurerei, gegen den methodistischen Schwindel — zu einer Zeit, wo alle diese Theilstellungen in der Blüthe standen und den Menschen die bequemsten Glückswege bereiteten; dagegen hielt er am Protestantismus als der einzig nöthigen, gesetzlichen und heilbringenden Partei fest, als die gesammte kluge Welt überein gekommen war, diese religiös-patriotische Scheidung

für lächerlich zu erklären. Und so stand er allein, durch die Ungunst der Umstände in eine Lebenssphäre geschleudert, aus welcher er nicht heraus treten und im offnen Kampfe sich die Anerkennung und seiner Ueberzeugung den Sieg zu verschaffen versuchen konnte; zudem, wie wir schon vorhin bemerkt haben, überwog das reiche Geistesleben in ihm weit seine äusseren Gaben und Fähigkeiten. Diese Stellung unter Genossen, die eben für sein Bestes nur eine oberflächliche Empfänglichkeit besafsen, bedingt es, dass lebenslang ein Druck auf ihm lastete, und hierin liegt das Tragische seines Daseins; ein tiefer, nur versteckt in einzelnen Andeutungen laut werdender Schmerz war sein steter Begleiter. Darf man sich wundern, wenn das Ende eines solchen Lebens der ganzen Anlage desselben nur zu sehr entsprach?

Henry Carey starb eines plötzlichen Todes am 4. October 1743, kaum funfzig Jahre alt, eine Frau mit mehreren Kindern, von denen das kleinste noch ein Säugling war, in gröfster Dürftigkeit hinterlassend. Zwei Zeitungen des nächsten Tages zeigen seinen Tod an. Die eine sagt kurz: »Gestern starb plötzlich in seiner Wohnung im Kalten Badefelde Hr. Henry Carey — Yesterday died suddenly, at his lodgings in Cold-Bath-Fields, Mr. Henry Carey«. *Daily Advertiser* v. 5. Oct. '43. Die andere etwas ausführlicher: »Gestern Morgen stand Hr. H. Carey, in der musikalischen Welt wegen seiner drolligen Compositionen wohlbekannt, in völliger Gesundheit vom Bette auf, wurde aber bald hernach todt gefunden; er hinterlässt sechs Kinder. Yesterday morning Mr. Henry Carey, well known to the Musical World for his Drole Compositions, got out of bed from his Wife, at his house in Cold-Bath-Fields, in perfect health, and was soon after *found dead.* He has left Six [?] Children behind him». *London Daily Post* v. 5. Oct., und aus dieser im *Westminster Journal* v. 8. Oct. wiederholt. Die nachdrückliche Hervorhebung der Worte »found dead« scheint anzudeuten, dass London Daily Post mehr wusste als sie sagen wollte. So lesen wir denn auch in einigen späteren Schriften (Baker's Companion to the Playhouse 1764, und Hawkins' history of music 1775), er habe in einem Augenblicke völliger Hoffnungslosigkeit, Verarmung und Verzweiflung Hand an sich selbst gelegt und so einem Leben ein Ende gemacht, welches ohne Makel geführt war.

Die ärgsten Erfahrungen und Demüthigungen mussten vorauf gegangen sein, bis eine Natur von solchem Gehalte trotz ihrer schiefen Stellung zur Gegenwart zu *diesem* Ende kam. Die Jahre seit 1739, von woan die Nation sich beständig im Kriege befand, waren allerdings schon

an sich die stärksten Bedroher einer Existenz wie Carey sie führte. Das gänzliche Erstorbensein alles künstlerischen Lebens in London trieb die Musiker, Sänger und Schauspieler von dannen; Händel ging nach Dublin, Arne folgte ihm 1741, Lampe und Genossen zogen mit dem »Drachen« und andern Dramen und Gesängen von Carey im Lande umher. Sie alle trieben ihre Profession und nährten sich davon: aber wovon sollte Carey sich nähren? Er, der so Viele an geistiger Bedeutung überragte, der so Viele gebildet hatte, so Viele mit Kunstmaterial versah, war im gewerblichen Sinne weder Schauspieler noch Instrumentenspieler noch Sänger noch Musikdirector, wenigstens nichts von allem in einem irgend erfolgreichen Grade. Das Technische war von jeher seine Schwäche, Ideenfülle, -Tiefe und bewundernswerthe Richtigkeit der Grundanschauungen seine Stärke; und da die Grundkraft seines Geistes auf vorschauende Erkenntniss und künstlerische Versinnbildlichung dessen ging, was allgemein hin erst die Errungenschaft einer nahen oder fernen Zukunft sein konnte, so musste er sich, wie jede wesentlich vorwirkende oder prophetische Kraft, bescheiden, für zukünftige Geschlechter zu arbeiten ohne auf den Dank der Gegenwart rechnen zu können. Was uns jetzt mit Begeisterung und Bewunderung erfüllt, galt zur Zeit seiner Entstehung als »Ballade«, als Strafsen-, Wirthshaus- oder kunstloser Theatergesang so niedrig, dass ihm jede nach damaligen Begriffen »kunstmäfsige« Composition unbedingt vorgezogen wurde. In den höheren Ständen Englands, von deren Haltung noch zu Carey's Zeit das Schicksal der Kunst abhing, überbot man sich wetteifernd in der Verachtung der heimischen Balladensänger oder, wie man sie für ihre Werthschätzung bezeichnend nannte, Roastbeef-Sänger. Erst eine spätere Zeit sollte dem, wofür die Gegenwart kein Verständniss besafs, die Weihe ertheilen. Nur das, was dem Zeitleben völlig entsprach, der gesellige, muntere, scherzhafte und frohsinnige, auch der erotische Theil seiner Lieder, fand ungetheilte Anerkennung; denn als er starb, worin erblickte man seine eigentlichen Verdienste? in seinen drolligen Gesängen!

Die Verachtung, welche den nationalen Gesang traf, erstreckte sich auch auf die Dichtkunst. Damals war es, wo der berühmte Schulmann Dr. Sheridan einem seiner Schüler, der ihm eine sehr gelungene Uebersetzung einer horazischen Ode vorlegte, ermunternd zurief: »Fahre auf diesem Wege fort und du kannst noch die Ehre haben in einer Dachkammer zu verhungern«. Genau in jenen Tagen, nur wenige Wochen vor Carey (am 1. Aug. '43), beschloss Richard Savage sein jammervolles

Leben im Schuldgefängniss zu Bristol, und einer seiner Londoner Brüder erklärte in einem poetischen Nachrufe, er wäre gern mit ihm gestorben (s. London Daily Post v. 7. Oct. '43). Das Leben des Savage, ein Gemisch von Elend und Laster und Bezeugung glänzender Geistes- und Gemüthsgaben, ist von einem seiner Gefährten, dem später so berühmt gewordenen Dr. Samuel Johnson, erschütternd beschrieben, und wird für alle diejenigen, welche die tiefsten Eindrücke von dem zu empfangen pflegen, was das Schicksal wie mit dem Maurerpinsel malt, immer das sprechendste Bild der damaligen Zeit sein; aber auf Wesenheiten gesehen, ist Carey's Leben eine viel tiefere Tragödie. Beide waren hochadligen aber unehelichen Ursprunges und fast gleich alt. Während aber Savage durch wüstes unstetes Treiben das bischen Lebensglück, welches ihm nahen wollte, wieder verscheuchte, sehen wir Carey einer schlicht bürgerlichen Zufriedenheit nachstreben und von Anfang an, obwohl nicht mit sonderlichem Geschick, bemüht, sein Leben in einem stetigen ruhigen Laufe zu erhalten; und entfremdete jener sich die Menschen durch Dünkel und selbst seine besten Freunde durch Undank, so waren hingegen Bescheidenheit und Dankbarkeit die hervor stechendsten Eigenschaften unsers liebenswürdigen Sängers, wovon er noch kurz vor seinem Ende einen neuen Beweis lieferte. Als er nämlich auf Zureden wohlwollender Freunde seine besten dramatischen Erzeugnisse sammelte und, der Gräfin Caroline von Dalkeith gewidmet, auf Subscription drucken liefs*), benutzte er das Vorwort nur, um allen Freunden und Förderern des Unternehmens seinen Dank abzustatten, alles nur ihrem Wohlwollen, nicht seinem Verdienste zuschreibend. »Ich werde den empfangenen Gunstbezeugungen stets die gröfste Dankbarkeit bewahren; obwohl ich sie niemals vergelten kann, werde ich ihrer doch stets gedenken«. Dies sind seine letzten Worte: mehr sagte er nicht, Er der, wie nur irgend einer, Klage erheben durfte über die traurige Lage des Künstlers und den harten Druck, welchem er ausgesetzt war; in stummer Resignation, ohne ein

*) The Dramatick Works of *Henry Carey*. London: Printed by S. Gilbert, MDCCXLIII (254 pp. in 4°.). Eine zweite Titelausgabe mit dem Zusatze: gedruckt »for the Author« und einer neuen Liste von 79 Subscribenten erschien in demselben Jahre. Ausser den acht Stücken dieser Sammlung schrieb Carey: 1) *Hanging and Marriage*, or, *The Dead Man's Wedding*. Farce 1722. 12. — 2) *Betty*, or *The Country Bumpkins*. Ballad-Farce 1739. Ungedruckt. — 3) *The Wife well managed;* Farce. (S. *Baker's* Companion to the Playhouse, 1764. Doch vermuthet der spätere Herausgeber dieses dann »Biogr. dramatica« genannten Werkes, letzteres Stück sei eine Verwechslung mit der Farce gleiches Namens von Mrs. Centlivre; s. *Biogr. dram.* I, 85.)

Wort frohen hoffnungsreichen Strebens, wie ein solches doch bei keiner seiner früheren Publikationen gefehlt hatte, verschloss er alle bitteren Erfahrungen der Vergangenheit und alle Ahnungen einer finsteren Zukunft in sich.

Der Ertrag der Subscription war sein letzter Schatz; eine zweite Ausgabe, an welcher aber nur der Titel und die Liste von 79 weiteren Abnehmern neu war, wurde noch in demselben Jahre in Bewegung gesetzt. Als Carey starb, war alles verzehrt, und blieb seine Bestattung wie die Versorgung seiner Familie dem Mitleid der Freunde überlassen. Theaterdirector Rich, welchem Carey's Werke Tausende eingetragen hatten, veranstaltete am 17. Nov. '43 eine Vorstellung »zum Besten der Wittwe und der vier kleinen Kinder des verstorbenen Henry Carey«, dessen Schülerin und Herzensfreundin »Tochter Clive« (wie er sie immer genannt hatte) hierbei eifrigst mitwirkte; in einer Nachschrift bittet die »unglückliche Wittwe« welche »mit ihrer armen Familie gänzlich unversorgt hinterlassen ist«, es ihr gütigst nachzusehen, dass sie den Freunden nicht persönlich aufwarte. Die Anzeige lautet:

> Covent-Garden. For the benefit of the Widow and Four small Children of the late Mr. Henry Carey. At the Th. R. in Cov. G., this day, will be presented a Comedy, call'd The Miser. The part of *Lappet* to be perform'd by *Mrs. Clive*, in which character will be introduced a Song call'd *The Life of a Beau* . . . And a new Prologue on the occasion, to be spoken by Mr. Hale. To which will be added a Farce call'd *An old Man taught Wisdom, or the Virgin unmask'd.* The part of Miss Lucy by Mrs. Clive . . . (Preise 1—5 Sh.) . . . Tickets and places to be had of Mr. Page, at the Stage-door of the Theatre; at the Widow Carey's in Cross-street, Hatton-Garden, at Langbourn-Ward Coffeehouse; and of Mrs. Suertt, at the Apple-tree in Cold-Bath-Fields.
>
> ⁂ The unfortunate Widow humbly hopes that the good nature and humanity of her Friends will admit her melancholy circumstances, and the shortness of time, as a sufficient excuse for not waiting on them, and continue the favours, formerly shown to her late Husband, to her and her distressed Family, being left entirely destitute of any provision«. *London Daily Post* v. 17. Nov. 1743.

Man darf hieraus wohl schliefsen, dass Carey überhaupt nur vier Kinder hinterliefs und also die Zeitungsnachricht S. 369 auf einem Irrthum beruht. Von diesen Kindern erbte das jüngste, der Sohn Georg Saville, alle auszeichnenden Eigenschaften des Vaters und — all sein Unglück. Zu der Vorstellung in Coventgarden dichtete John Lockmann einen recht schönen Prolog, in welchem er der Versammlung das Verdienstliche ihrer Gabe schildert und ihr die Mitleid erregende Familie an's Herz

legt, die Familie eines Dichters und Sängers, welcher von der Oeffentlichkeit, der er diene, nicht nur Ruhm, sondern auch Brot beanspruchen dürfe. Aber selbst die Einnahme dieses Abends wurde der Familie noch zu verkümmern gesucht, denn man bemerkte fünf Betrüger, welche nachgemachte Einlasskarten zu einem niedrigeren Preise verkauften! — Eine kleine regelmäfsige Einnahme wird die Familie von dem wohlthätigen Vereine zur Unterstützung verarmter Musiker und ihrer Familien erhalten haben, von einem Verein also, der hauptsächlich durch Carey's Eifer (1738) in's Leben gerufen und durch Händel's edle Beihülfe schnell in den Besitz eines kleinen Vermögens gekommen war.

Eine noch ungedruckte humoristische Abhandlung geringen Umfangs über Klöfse und Pudding gab der Buchhändler T. Read, nebst verwandten Kleinigkeiten von Andern, schon vor der Theateraufführung heraus, gewiss ebenfalls zum Besten der Wittwe.*) Nach Jahren erschien noch eine kleine Beschreibung glücklicher Liebe, gleichsam eine in's Englische übertragene italienische Schäfercantate.**) Ausserdem war nichts in Carey's schriftlichem Nachlasse, dessen Herausgabe gewinnbringend schien — und doch befand sich darin die Krone seiner Hervorbringungen, das Fundament seines Ruhmes, der Gesang *God save the King!* Wir gelangen hiermit an den Haupttheil und Hauptzweck unserer Untersuchung, zugleich aber auch an die Stelle, wo der bisher so einfache Strom geschichtlicher Erzählung sich in einen Strudel widerspruchsvollster Nachrichten und Vermuthungen gestürzt sieht. Glücklicherweise giebt es wenigstens éinen Anhalt in dem Strudel, von welchem aus ein sicheres Durchkommen möglich ist: dies ist der Brief des Dr. med. Harington an Carey's Sohn aus dem Jahre 1795, mit dem wir daher unsere Erörterung beginnen.

---

*) This day is publish'd, price 6d. A learned dissertation on *Dumpling;* its dignity, antiquity and excellence: with a word upon *Pudding*. And many other useful discoveries, of great benefit to the Publick. By the late ingenious *Harry Carey*. *Daily Post* v. 15. Nov. '43.

**) Cupid and Hymen: a voyage to the Isles of Love and Matrimony; . . the whole consisting of the most refin'd ideas of Love, and told in a very natural and affecting style and manner, in Prose and Verse, by the facetious Harry Carey, and other persons of Wit and Humour. etc. London 1748. kl. 8. Pr. 1sh. 95 Seiten, von denen aber nur die ersten 66 hierher gehören.

3.

Ursprung des Königsgesanges God save the King.

1. Dr. Harington, seiner Zeit ein ausgezeichneter Concertsänger, namentlich in Händel'schen Oratorien, später, in Bath wohnend, der Hausarzt des damals hochbejahrten Joh. Christoph Schmidt, schrieb auf Befragen folgendes an George Saville Carey:

»Werther Herr! Die Nachricht, deren Sie erwähnen, nämlich dass Ihr Vater der Verfasser und Componist der Worte und Musik von *God save Great George our King* sei, ist gewiss richtig. Jener höchst achtenswerthe Mann, Herr Schmidt, mein würdiger Freund und Patient, hat mir oft erzählt was folgt, nämlich: dass Ihr Vater mit den Worten und der Musik zu ihm kam und ihn bat, den Bass, von welchem Hr. Schmidt ihm sagte dass er nicht ganz passend sei, zu corrigiren; und auf Ersuchen Ihres Vaters schrieb er einen andern Bass in correcter Harmonie. Herr Schmidt, welchem ich Ihren Brief heute, am 13. Juni, vorlas, wiederholte das Gesagte. Sein vorgerücktes Alter und augenblickliche Schwäche machen ihn zum Schreiben unfähig; aber auf seine Autorität hin stehe ich für die Wahrheit. Sollte diese Nachricht im geringsten vortheilhaft für Sie ausschlagen, so würde es die aufrichtigste Genugthuung und Freude gewähren Ihrem ꝛc. W. Harington.

»P. S. Mein Verlangen liefs mich oft nach dem Autor fragen, bevor Hr. Schmidt mir obiges erzählte, und ich war oft falsch berichtet. Herr Schmidt meint verstanden zu haben, Ihr Vater wolle diesen Gesang als Theil einer Geburtstagsode oder etwas der ähnlichem verwenden; wie dem nun sein mag, kein gekrönter Hofpoet noch Componist hat die Welt mit einer Production beschenkt, welche mehr huldigend oder allgemeiner eingänglich wäre«.*)

*) Sir,

The anecdote you mention, respecting your father being the author and composer of the words and melody of »God save Great George our King« is certainly true; that most respectable gentleman Mr. Smith, my worthy friend and patient, has often told me what follows, viz. »That your father came to him with the words and music, desiring him to correct the bass, which Mr. Smith told him was not proper; and at your father's request he wrote down another in correct harmony«. — Mr. Smith, to whom I read your letter this day, the 13th of June, repeated the same again. His advanced age and present infirmity render him incapable of writing or desiring to be written to; but, on his authority, I pledge myself for the truth. Should this informa-

Eine gerichtliche Zeugenaussage kann nicht bündiger sein, als die hier gegebene; und man muss den grundzuverlässigen Charakter Schmidt's kennen und von seiner genauen vertrauten Bekanntschaft mit Carey unterrichtet sein, um die Unmöglichkeit eines Irrthumes einzusehen. Dass aber Schmidt obiges wiederholt gesprächsweise äusserte, lässt sich auch noch aus einer von Harington's Briefe völlig unabhängigen Mittheilung beweisen. In dem Berichte über sein Leben, von einem Verwandten verfasst, lesen wir: »Henry Carey componirte den populären Gesang *God save great George our King*. Aber obschon er viel Genie für Musik hatte, war er doch der Regeln der Composition unkundig und wandte sich an Schmidt, er möge die Arie mit einem Basse versehen«. (Anecdotes of Handel and Smith, p. 43.) Schmidt's Worte sind hier so wiedergegeben, wie die Seinigen sie verstanden hatten; aber dass Harington's Bericht viel bestimmter und richtiger gefasst ist, wird aus dem weiter unten Bemerkten noch deutlicher erhellen.

Eine Geburtstagsode, von welcher *God save the King* einen Theil bildete, ist nicht bekannt geworden und hat sich auch schwerlich im Nachlasse Carey's vorgefunden; hatte er wirklich den Plan, dessen Schmidt sich etwas zweifelnd erinnerte, so hat er ihn doch sicherlich nicht zur Ausführung gebracht. Dennoch soll das Lied schon bei seinen Lebzeiten öffentlich gesungen worden sein; sogar von ihm selbst. Ein Zeitgenosse berichtet im Gentleman's Magazine v. J. 1796: »Das erste mal hörte ich das Anthem *God save the King* um's Jahr 1740 bei einer öffentlichen Gelegenheit in einem Wirthshause jenes Theiles von London welcher Cornhill genannt wird«. Nach einem Briefe von John Ashley aus

---

tion in the least advantageous to yourself, it will afford the most sincere satisfaction and pleasure to

Sir,

Bath, June, 13th, 1795. Your most obedient servant,
W. Harington.

P. S. My curiosity was often raised to enquire after the author before Mr. Smith related the above, and I was often misinformed. Mr. Smith says he understood your father intended this air as part of a birth-day ode, or somewhat of that kind; however this might be, no Laureat nor composer has furnished the world with any production more complimentary or more popular, which must ever be the consequence of concise elegance and natural simplicity.

Gedruckt in: *The Balnea*, or an impartial description of all the popular Watering Places in England. By *George Saville Carey* (London 1799. 12.) p. 116—18. Ferner im *Monthly Magazine* v. 1. Juni 1801 vol. XI, p. 385—86; ebenfalls durch G. S. Carey.

Bath an W. L. Bowles (1828) wäre die »öffentliche Gelegenheit« eine Versammlung gewesen zur Feier der Eroberung von Portobello im spanischen Westindien durch Admiral Vernon (Ende Nov. 1739), und »Carey selbst sang das Stück bei diesem Feste, und der Beifall welchen er empfing war sehr grofs, besonders als er mittheilte dass es seine eigne Composition sei«. So schreibt Ashley, welcher es im Jahre 1794 von einem Hrn. Townsend gehört hatte, und dieser wiederum hatte es sich von seinem Vater erzählen lassen, der angeblich bei der Festlichkeit zugegen war und sich mit Carey an dem Mittagsmahle betheiligte. Angenommen, das Fest war im Jahre 1740, so mag es zu Anfang desselben bald nach dem Eintreffen der Siegesbotschaft statt gefunden haben, oder aber im November an Vernon's Geburtstage, der 1740 und '41 von den Mittelklassen Londons und der gesammten parlamentarischen Opposition fast königlich begangen wurde. Wollten wir letzteres annehmen, so wäre eine Geburtstagshuldigung von Seiten Carey's doch zur Ausführung gekommen, sie hätte dann aber in erster Linie nicht dem Könige, sondern Admiral Vernon gegolten; Schmidt's simpler Ausdruck »Geburtstagsode« scheint beides bedeuten zu können, wer indess mit dem damaligen Sprachgebrauche vertraut ist, wird ihn nur auf den König beziehen.

Die angeführten Nachrichten (vermuthlich fliefsen beide aus derselben Quelle) sind in einer Weise mitgetheilt, welche ihnen nicht entfernt die Glaubwürdigkeit des Harington'schen Briefes verleiht. Ihnen allen Grund abzusprechen, müsste uns indess schon der Ausdruck »in einem Gasthause in Cornhill« abhalten, denn das Gasthaus zum Schwan (Swan Tavern) in Cornhill war um 1740 ein bekannter Ort für Zweckessen und Concerte, namentlich für die Kreise in denen Carey sich bewegte. Wenn wir nun auch weiter zugeben, dass Carey noch in diesen Jahren öffentlich sang (wovon sich sonst keine Nachricht findet, weder in seinen Singspielen, noch in den für ihn angesetzten Benefiz-Vorstellungen), so halten wir doch dafür, dass hinsichtlich des vorgetragenen Stückes eine Verwechslung stattgefunden haben muss, nämlich eine Verwechslung des *God save the King* mit jenem oben S. 353 mitgetheilten Kriegsgesange gegen Spanien *Britons rouze up*. Um solches begreiflich zu finden, denke man sich nur den Vorgang, wie er in der Wirklichkeit wird gewesen sein. Unter mehreren Gesängen, Reden und Trinksprüchen kam auch ein neues Lied von Carey zu Gehör, welches wenigstens unsern obigen Gewährsmännern neu war. Weil das Stück nicht gedruckt vorlag, konnte es sich den Zuhörern namentlich bei einer solchen Gelegenheit nur seinem allge-

meinen Eindrucke nach einprägen, — und als Erinnerung bewahrten sie aus dem lärmenden Feste sicherlich nicht mehr davon, als dass es ein hochpatriotisches Lied mit einer schwungvollen und doch sehr einfachen Melodie gewesen sei. Carey gab die Musik zu »Nancy« und damit zu *Britons rouze up* am 16. April 1740 heraus, vielleicht durch den Beifall im »Schwan« veranlasst; sie wurde in jener erregten Zeit tapfer gesungen, bald aber durch Anderes verdrängt und vergessen gemacht. Fünf Jahre später kam in *God save the King* ein neuer Gesang auf, dessen patriotischer Sinn und Geist dem früheren so ähnlich und dessen Melodie bei sonstiger Abweichung den Hörern (wovon sich jeder durch die Probe überzeugen kann) ganz denselben Eindruck machen musste. Dieser Gesang drang zwar schnell in weitere Kreise, aber ohne Ruf und Ruhm, und fast ein halbes Jahrhundert verging bis mit seiner immer steigenden Bedeutung die Frage nach seinem Ursprunge laut wurde. Und als nun alte Leute sich auf die Erinnerungen ihrer Jünglingsjahre besannen, wie sollten ihnen da nicht zwei Eindrücke ganz gleicher Art ihrer Quelle nach zusammen rinnen, um so mehr wenn die éine Quelle (*Britons rouze up*) ihnen ganz unbekannt geblieben, *God save the King* dagegen im Laufe ihres langen Lebens zu der glanzvollen Höhe eines geweihten Nationalgesanges empor gestiegen war? Tausende von geschichtlichen Irrthümern aller Art sind durch dergleichen Umstände entstanden und werden sich unter ähnlichen Verhältnissen stets wiederholen.

Dass *God save the King* nicht bei jenem Feste in Cornhill gesungen sein kann, geht aus dem Nichterscheinen desselben hervor. Wer die musikalischen Verhältnisse um 1740 und den damals in jeder Hinsicht ausgebildetsten Betrieb der Londoner Musikverleger kennt, muss es schlechterdings für unmöglich erklären, dass ein Lied, an solchem Feste mit Beifall vorgetragen, auch nur einige Monate ungedruckt bleiben konnte; auch liefs Carey, um sich vor den Raubdruckern zu sichern, seine Gesänge (wahrscheinlich in Verbindung mit dem Musikhändler Simpson) möglichst bald nach ihrer Entstehung auf einzelnen Blättern ausfliegen. Bis zum 12. April '42 besitzen wir solche Blätter; vor dieser Zeit kann *God save the King* nicht in die Oeffentlichkeit gelangt sein.

Dass aber der Königsgesang im Jahre 1740 überhaupt noch nicht entstehen konnte, lässt sich mit den stärksten inneren Gründen beweisen. Hier wo alle bestimmten Angaben fehlen, kommt uns der Charakter eines solchen Liedes sehr zu statten. Als *politisches* Lied oder als *Lied der Zeit* ist seine Entstehung nicht lediglich (wie bei sonstigen beziehungslosen

Kunstwerken) von einem glücklichen künstlerischen Augenblicke, sondern zugleich von Zeitlagen und bestimmten öffentlichen Ereignissen und Stimmungen abhängig; mit der Welle einer Zeitbewegung entsteht es, oft um von der nächstfolgenden wieder verschlungen zu werden, und immer wird es die Farbe seiner Tage tragen und in seiner Entstehung nach Jahren, oft nach Monaten zu bestimmen sein. So ist es mit *Britons rouze up*: zu keiner Zeit konnte der Ruf, sich aus der langen Erschlaffung endlich zu ermannen, der Racheschrei gegen das »stolze hochmüthige Spanien«, mit welchem jetzt nach zu langer unwürdiger Geduld auf Tod und Leben gekämpft werden müsse, so erschallen, als eben im Jahre 1739 nach dreissigjährigem Frieden und jahrelangen fruchtlosen Verhandlungen mit Spanien. Dies waren die eigensten Gedanken und Worte des Jahres 1739, wo eine furchtbare Aufregung sich der Gemüther bemächtigte und die Zeit der spanischen Armada von 1589 wiedergekehrt schien. Aber wie zur selben Zeit, in diesem oder dem nächsten Jahre, ein *God save the King* entstehen konnte, entstehen in jener natürlichen Bildung in welcher das wahre nationale Lied empor schiefst, als unwillkürlicher Ausbruch bei einem grofsen Ereignisse und als Spiegelbild desselben in der bewegten Volksstimmung: solches ist unnachweisbar und würde, falls zwingende äussere Zeugnisse uns dennoch zu dieser Annahme nöthigten, immer unerklärlich bleiben.

Zunächst ist einleuchtend, dass die Ehrenfeste für Admiral Vernon und begleitende Zeitumstände den Königsgesang nicht hervor rufen konnten. Die Kriegsbewegung ging zuerst von der grofsen parlamentarischen Opposition und von der Hofpartei des Prinzen von Wales aus. Der Friedensminister Walpole wehrte sie ab so lange wie möglich, und der König that bei aller persönlichen Tapferkeit ein gleiches. Die Volksgunst fiel daher anfangs und in den beiden ersten Kriegsjahren ausschliefslich dem Prinzen Friedrich von Wales zu, sowie den zumeist der Opposition angehörenden Männern welche die ersten Erfolge errangen. Walpole erntete nur Hass für seine eigennützige Nachgiebigkeit; König Georg stand, so lange jener im Amte war, wie in einem Zwielichte, in welchem das Volk zu wenig von ihm erkennen konnte um ihm sein Herz zuzuwenden.

Endlich (1742) fiel der mächtige erste Minister, nachdem er dieses Amt mehr denn zwanzig Jahre inne gehabt hatte; Männer der Opposition überkamen die Verwaltung, verliefsen darauf mit ihrem Anhange den Prinzen von Wales und wurden so eifrige Königliche, wie Walpole's Mannschaft

nur je gewesen war. Das englische Volk sah also bei diesem Glückswechsel die berühmten Parteiführer, denen es so lange gläubig gefolgt war, Farbe und Grundsatz und in der Jagd nach Stellen und Titeln Ehre und Männlichkeit verläugnen — den König dagegen und sein Regiment, gleichviel welcher politischen Partei die ausführenden Organe entnommen waren, in ruhiger Festigkeit dastehen. Seit dieser Erfahrung stieg die Popularität des Königs zusehends, während sich die des Kronprinzen mehr verlor. Die kriegerische Lage predigte dieselbe Lehre, aber noch weit eindringlicher. Walpole's Weissagung sollte schnell in Erfüllung gehen: der Jubel verwandelte sich in Wehklagen; prahlerische Brauseköpfe wie Vernon, denen die ersten Erfolge gelangen, zeigten sich schwereren Aufgaben nicht gewachsen; von dem in Rom weilenden Prätendenten wurde ein Aufstand in Schottland vorbereitet; Frankreich, der langjährige Verbündete England's, schlug sich zu den Feinden; aus dem Streite mit Spanien über das Durchsuchungsrecht bei englischen Handelsschiffen erwuchs ein Bündniss des katholischen Europa, welches nicht nur die auswärtigen Besitzungen, sondern auch im eignen Lande alles bedrohte, was den Engländern theuer war, den Bestand des gegenwärtigen Königshauses oder der protestantischen Erbfolge und den ganzen darauf gegründeten Bau staatlicher Gesetzmäſsigkeit und nationaler Selbständigkeit. Was bei solchen drohenden Stürmen die Zuversicht des Volkes erhielt, nachdem ihrer groſsen Flotte die erträumten Eroberungen nicht hatten gelingen wollen, war namentlich dies, dass der König die Lage der Dinge so vollauf begriff und die kräftigsten und besonnensten Anstalten zur Abwehr traf. Gleichmuth im Unglück, persönlicher Muth und Kaltblütigkeit in der Gefahr waren seine auszeichnenden Eigenschaften; sie sollten sich jetzt wie nie zuvor und über alle Erwartung bewähren. Die französische Streitmacht hatte sich nach Deutschland gezogen, wo ihr die Erblande des englischen Königs offen standen; Georg's ganze Seele war jetzt erfüllt von dem Vorsatze, wie Wilhelm III. an der Spitze seines englisch-deutschen Heeres in's Feld zu ziehen, und trotz der schönen Declamationen der parlamentarischen Opposition über das »furchtbar mächtige England« und das »erbärmliche deutsche Kurfürstenthum« begriff das Volk zur Genüge, dass der Hauptschlag zur Rettung beider jetzt in Deutschland fallen müsse. Am 21. April vertagte der König das Parlament und verlieſs England in Begleitung seines jüngsten Sohnes, des tapfern Herzogs von Cumberland, um persönlich die Leitung des Krieges in Deutschland zu übernehmen. Im unglücklichsten und

garnicht unwahrscheinlichsten Falle kehrte statt seiner — ein Stuart zurück! Welches mussten nun bei seinem Abschiede die Gefühle, die Segenswünsche des Volkes sein? sicherlich doch nur diese: dass er erhalten bleibe; dass er siegreich heimkehre, um noch lange über sie zu herrschen; dass eine göttliche Macht die Ränke und Verschwörungen der Feinde vernichte, für den König aufstehe und streite, für ihn auf welchen alle ihre Hoffnung gebaut, in dessen Erhaltung und Sieg daher ihrer aller Rettung gelegen sei.

Und wörtlich so lautete ursprünglich das Lied God save the King. Nach der ältesten erhaltenen (S. 381 mitgetheilten) Fassung bestand es nur aus zwei Strophen. Seinem ganzen Tone nach ist es Kriegs- und Königsgesang zugleich, d. i. ein Hymnus auf einen König welcher in's Feld zieht. Ein einzelner Ausdruck darin bestätigt dies noch besonders und erhellt wie mit einem Schlage die ganze Situation; es ist der Anfang der zweiten Strophe »*O Lord our God arise, Scatter his enemies*« etc., namentlich wenn man auf seinen Ursprung sieht. Derselbe ist der Bibel entlehnt, jenem Gebete Mose's auf der Wüstenwanderung, welches er sprach wenn das Volk zum Weitergehen aufbrach: *Rise up, Lord, and let Thine enemies be scattered; and let them that hate thee flee before thee* (4 Mose 10 v. 35), dessen dichterischer Nachklang Psalm 68 *Let God arise* als Text zur Kirchenmusik in England sehr gebräuchlich war. Der Ausdruck blieb in seinem mosaischen Sinne allbekannt; wer sich seiner bediente, konnte es nur unter Umständen thun, die er sich denen des alten Israel ähnlich dachte, in einer Lage wo ein in seinem Rechte von Gott beschütztes Volk mit seinem Führer auszog und sich von bosartigen listigen Feinden umringt sah. So war die Lage wirklich, als König Georg Ende April aufbrach. Wir müssen die Entstehung des unsterblichen Gesanges daher in den Frühling 1743 setzen — und nur dieses éine mal gestalteten sich während Carey's Leben die Zeitumstände so, wie sie gewesen sein müssen, um jenes Lied in seiner ganzen ursprünglichen Gestalt hervor zu rufen. Kaum bei dem Heere angelangt, welches sich in der äussersten Noth befand, gewann der König durch bewundernswerthen Muth die Schlacht bei Dettingen, die letzte Schlacht in welcher ein englischer König an der Spitze seines Heeres kämpfte und eine der glorreichsten. Zu ihrer Feier schrieb Händel sein grofstes Te Deum, genannt das Dettinger: nimmt man hinzu dass Carey's Hymne vorauf ging, so ist diese folgenschwere Waffenthat von zwei so denkwürdigen und dauernd grofsen Gesängen umkränzt wie keine andere.

2. Nachdem der Ursprung des Gesanges aufgezeigt ist, gehen wir zu seiner Bekanntwerdung und Verbreitung über. Die Geschichte derselben ist eben so verwickelt und nicht minder merkwürdig.

Er erschien zuerst gedruckt, und zwar ohne Angabe des Autors, in einem Sammelwerke welches den Titel führt:

Thesaurus Musicus

A Collection of two, three, and four Part Songs

Several of them never before Printed,

To which are added some choice

DIALOGUES

Set to Musick by the most Eminent Masters Viz.

Dr. Blow, H. Purcell, Handel, Dr. Green, Dl. Purcell, Eccles, Weldon, Leveridge, Lampe, Carey 2c.

The Whole revis'd carefully corrected and figur'd by a Judicious Master.

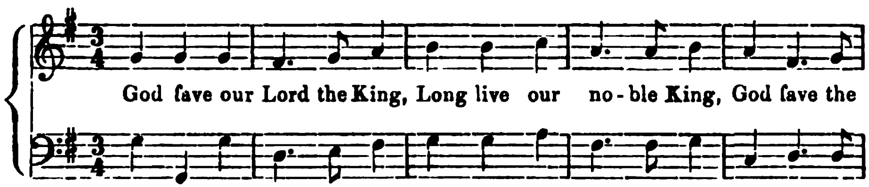
LONDON Printed for and ſold by John Simpſon at the Baſs Viol and Flute in Sweeting's Alley oppoſite the Eaſt Door of the Royal Exchange:
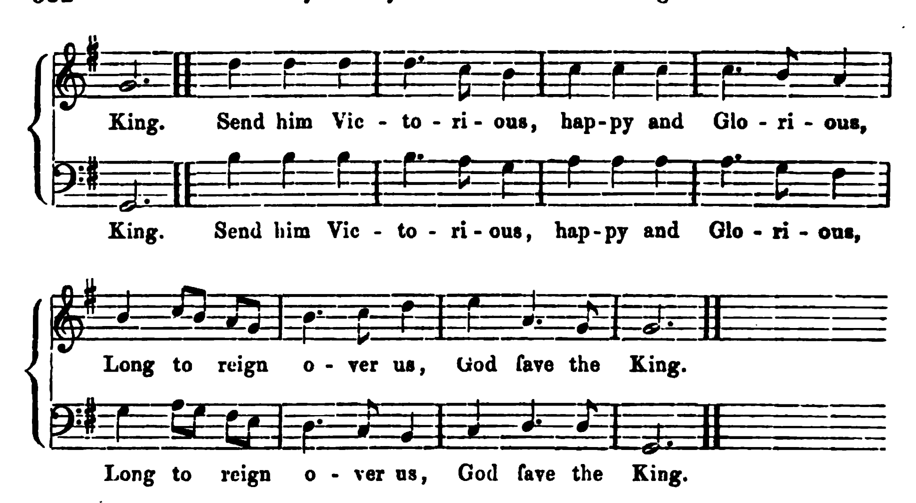
Where may be had

Calliope or Engliſh Harmony a Collection of 200 of the moſt Celebrated Engliſh and Scotch Songs, Cantatas &c. neatly engrav'd on Copper, embelliſh'd with Deſigns adapted to the Subject of each Song, ſet to the Voice, Violin, German & Common Flute, with a Thorough Baſs for the Harpſichord or Organ, neatly bound, Gilt, & Lettered. Price 10s. 6d.

77 Seiten in Folio. In diesem *Thesaurus Musicus* steht der Gesang auf Seite 22 nach Text, Musik und Einrichtung der Melodie für die Flöte genau nach folgender Gestalt:
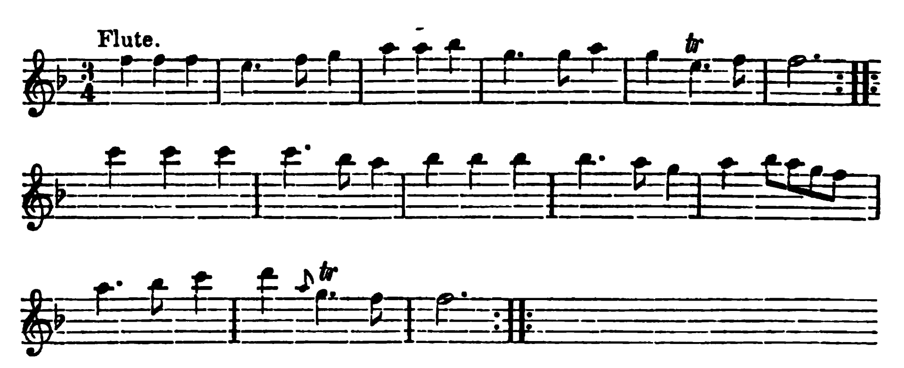
For Two Voices.





2.

O Lord our God ariſe,
Scatter his Enemies,
And make them fall:
Confound their Politicks,
Fruſtrate their knaviſh Tricks,
On him our Hopes are fix'd,
O ſave us all.



Die Zeit zu bestimmen, in welcher das genannte Sammelwerk hervor trat, ist nicht gerade desshalb so schwierig, weil es ohne Zeitangabe erschien, sondern nur desshalb, weil der Verleger wegen rücksichtslosester Benutzung fremden Eigenthums die übliche Ankündigung in den Zeitungen gänzlich unterliefs. Nur éin Weg ist vorhanden, welcher zum Ziele führt. Ausser der auf dem Titel angezeigten, schon mehrere Jahre zuvor erschienenen »Calliope« nennt Simpson unter dem Index einige Werke seines neuesten Verlages als »soeben erschienen«, in nachstehender Weise:

MUSICK Juſt Publiſh'd by J. Simpſon Twelve SOLOS for a German Flute and Baſs. Twelve DUETS for a German Flute and a Violin. Six SONATAS for two Violins and a Baſs all Compoſ'd by Sig[r]. Tortoriti. Two Collections of favourite Scotch Tunes ſet for a Violin German Flute or Harpſichord by M[r]. Oſwald.

Schon Chappell hat diese Anzeige beachtet, aber eine ganz verkehrte Zeitangabe des Thesaurus Musicus daraus gezogen. Er sagt »auf dem Titelblatte sind von dem Verleger verschiedene Werke angezeigt« (p. 704), während doch nur ein einziges dort steht, die Calliope; ferner »drei oder vier andere scheinen später hinzu gesetzt zu sein, um den leeren Raum auf der Index-Platte auszufüllen«, es sind aber nicht drei oder vier sondern, wie man sieht, fünf Sammlungen. Er hält nun — und das ist sein eigentlicher Fehler — die zu unterst genannten Werke, die beiden Sammlungen schottischer Melodien von Oswald, für die zuletzt publicirten, und weil diese »im November 1742« angezeigt seien (schon bedeutend früher, wie wir sogleich sehen werden), muss er geneigt sein, das Erscheinen des Thesaurus Musicus, den er indess Harmonia Anglicana nennt, ebenfalls an das Ende des Jahres 1742 oder schon etwas früher zu setzen, in eine Zeit also, wo unserer obigen Auseinandersetzung zufolge Carey's Gesang noch garnicht vorhanden war. *) Nun ist aber

*) Auch alle sonstigen sich hieran schliefsenden Angaben Chappell's sind irrig. Zuerst habe das Sammelwerk Harmonia Anglicana geheissen, sagt er, »aber als es zu zwei Bänden ausgedehnt worden«, habe es den Namen Thesaurus Musicus bekommen, und Carey's Lied sei dabei in der Anfangszeile und in der Ueberschrift verändert. Aber auf dem oben mitgetheilten Titel findet sich nicht die Bezeichnung »Vol. I«, noch bei dem Königsgesange die angeführte Veränderung. Es ist unzweifelhaft, dass die Sammlung von Anfang an den Titel Thesaurus Musicus führte, wie auch, dass anfangs kein zweiter Theil beabsichtigt, sondern dieser erst später in Folge des guten Absatzes unternommen wurde. Wie Hr. Chappell zu der verkehrten Ansicht gekommen sein mag, wurde mir durch einen Zufall klar. Als ich im vorigen Sommer so glücklich war, den Thesaurus Musicus, nach welchem ich lange gesucht hatte, auf einer Londoner Auction zu erstehen, äusserte Hr. Chappell (der, wenn ich nicht irre, einige Minuten zu spät gekommen war, um die Seltenheit für sich erwerben zu können) zu mir, ein vollständiges Exemplar dieser ersten Ausgabe des Buches befinde sich in keiner ihm bekannten öffentlichen oder privaten Bibliothek, er habe nie mehr davon sehen können, als ein einziges Exemplar dem der Titel fehle. Vermuthlich ist der Titel jenes Buches handschriftlich ergänzt und dabei nach dem Belieben eines alten Besitzers dem Inhalte nicht unangemessen *Harmonia Anglicana* genannt. Als sich *God save the King* durch öffentlichen Gebrauch etwas änderte, veranstaltete Simpson, um mit der Zeit Schritt zu halten, eine Ausgabe in welche die neuen Lesarten aufgenommen wurden, und sein Nachfolger T. Bremner setzte das Werk mit einem erneuten Titel abermals in Umlauf. Diese späteren Ausgaben, als die brauchbareren, verdrängten die erste; es ist demnach nicht unmöglich, dass ich das einzige vollständig erhaltene Exemplar davon in Händen habe.

zunächst die Voraussetzung unrichtig, dass das unterste Werk das jüngste sei; wer die Anzeigen der Musikhändler aus damaliger Zeit genauer beachtet hat, weiss, dass das zuletzt angeführte Werk das älteste und immer das zuerst oder zuoberst genannte das jüngste ist. So findet es sich auch hier: während Oswald's zweite Sammlung schon im Mai 1742 erschien, kamen die zwölf Soli für Flöte und Bass von Tortoriti erst volle zwei Jahre später heraus. Dies brächte uns also in das Jahr 1744. Nach abermals zwei Jahren erschien eine Fortsetzung des Thesaurus als »zweiter Band« desselben, ebenfalls mit Ankündigungen des damals neuesten Simpson'schen Verlages ausgestattet. Um nun die Zeit des Erscheinens beider Theile mit den auf diese Weise gegebenen Hülfsmitteln so genau wie möglich erkennen zu lassen, folge hier ein Verzeichniss der sämmtlichen Hauptverlagswerke von John Simpson aus den Jahren 1742—48 mit Angabe der Stelle welche der Thesaurus Musicus darin einnimmt.

1. New Musick. This day is published, dedicated to his Royal Highness the Prince of Wales, *A Second Collection of curious Scots Tunes* for a Violin and German Flute, with a Thorough Bass for the Harpsichord. By Mr. *James Oswald.* Printed and sold by John Simpson, at the Bass Viol . . . . .
   *** As the stile of Scotch Musick is but little known in this Kingdom, Mr. Oswald, at the desire of several persons of quality, acquaints the publick, that he will instruct such as buy his Book, and already understand musick, to play these Tunes on any Instrument, in twelve Lessons, for One Guinea. Mr. Oswald teaches in the City, and is to be heard of at Mr. Simpson's every Monday Thursday and Saturday; and every Tuesday Wednesday and Friday, at the Scotch Holland Warehouse in Pall Mall.
   Note, He likewise teaches Ladies to sing. (*The Champion,* or *the Evening Advertiser* v. 18. Mai '42.)
2. This day is publ., price 1s. 6d. *Twelve Songs in the Scotch Taste.* Compos'd for a Person of destinction. Humbly inscrib'd to Her Grace the Duchess of Hamilton. By Mr. *James Oswald.* Printed for and sold by John Simpson . . . . where may be had, price 4s. each, two Collections of all the favourite old and new Scotch Tunes, set for a Violin etc., die obige Sammlung Oswald's ist gemeint. (*London Daily Post* v. 19. April '43.)
3. This day is publ., *The compleat Tutor for the Pastoral or New Bagpipe,* containing all the necessary instructions for such as are desirous to play that Instrument and attain the true knowledge of all the principles thereof. Never before published. Wrote by Mr. *John Geoghegan.* To which is added *A Collection of familiar Airs, light Jigs, Hornpipes* etc. Printed for John Simpson. (*Daily Advertiser* v. 30. Sept. '43.)
4. This day is publ., price 5s., *Six Sonatas* for two Violins and a Thorough Bass for the Harpsichord or Violoncello. Composed by Signor *Gabriele Tortoriti* . . . Printed for and sold by J. Simpson . . . sold also by Mr. Walsh etc. (*London Daily Post* v. 9. Dec. '43.)

Einige Tage vorher kündigt Elisabeth Hare an: 6 Solos or Sonatas in two parts for German Flute and Violin, by Tortoriti . . . printed and sold by Eliz. Hare. (*Daily Advertiser* v. 2. Dec. '43.) Dies wird dasselbe Werk und ein Nach- oder vielmehr unrechtmäfsiger Vordruck gewesen sein.

Bei den späteren Anzeigen, am 9. Jan. '44 und öfter, setzt Simpson hinzu:

5. "NB. Speedily will be publ., composed by the same Author, price 3s. *Twelve Duets* for a German Flute and a Violin." Erschien am 27. Jan. '44; s. *Daily Advertiser* v. d. Tage.
6. This day is publ., *Twelve Solos* composed on purpose for a German Flute with Thoroughbass for the Harpsichord, by *Signior Tortoriti* . price 6s. J. Simpson. (*General Advertiser*, d. i. die frühere Lond. Daily Post, vom 3. Mai '44.)

☞ Hier folgt: Thesaurus Musicus, welcher Tortoriti's 12 Soli als jüngstes Verlagswerk, nicht aber die folgenden Sonaten von Grönemann anzeigt, — woraus hervor geht, dass er in der Zeit vom 3. bis zum 17. Mai 1744 erschienen ist.

7. This day is publ., *Six Sonatas*, composed on purpose for two German Flutes, by *Signor Groneman*. price 3s. J. Simpson. (*General Advertiser* v. 17. Mai '44.)
8. This day is publ., *Six Sonatas* for two Violins and a Thoroughbass. Composed by Signor *Gio. B. St. Martini*, principal Composer in Milan, price 5s. J. Simpson. (*General Advertiser* v. 3. Juli '44.)

   Martini, welcher damals in England war, liefs Ende 1743, auf seine Kosten d. i. auf Subscription gedruckt und der Prinzessin von Wales gewidmet, erscheinen: *Twelve Sonatas* for 2 Violins and Violoncello with Thoroughbass, by *Giuseppe St. Martini*, price 1£ 1s. (*Daily Advertiser* v. 8. Dec. '43.) Simpson's Sonaten sind wohl ein Nachdruck einiger Sätze dieser Sammlung; als Originalausgabe wenigstens darf man sie nicht ansehen, da nicht einmal die richtigen Vornamen des Componisten angegeben sind.

9. This day is publ., *Six Sonatas* for two Violins and a Bass, compos'd by Sig. *Lampugnani*, and Sig. *Gio. Battista St. Martini*. J. Simpson. (*Daily Advertiser* v. 3. Oct. '44.

   Ebenfalls kein rechtmäfsiger Verlag. Walsh publicirte dieselbe Sammlung drei Tage später mit der richtigen Bezeichnung: "composed by Sig. *Gio. Battista Lampugnani*, and *St. Martini* of Milan". (*Daily Advert.* v. 6. Oct. '44.)

10. This day is publ , *The Musical Century* . . . by Mr. *Henry Carey*: Being a compleat collection of all his Compositions. The 3[d] Edition . . . . 120 folio plates. To which is prefix'd, the Author's Effigy, engraven by Mr. Faber. Price bound and letter'd 7s. 6d. J. Simpson. (*Daily Advertiser* v. 16. Nov. '44.)
11. This day is publ., *Six Sonatas* for a German Flute, a Violin and a Thoroughbass for a Harpsichord or Violoncello, composed in a familiar Stile by *Mr. Spourni*. J. Simpson. (*General Advertiser* v. 24. Nov. '44.)
12. This day is publ., *Twelve Scotch and twelve Irish Airs with Variations*, set for the German Flute, Violin, or Harpsichord, by Mr. *Burk Thumoth*. price 2s. J. Simpson. (*General Advertiser* v. 9. März '45.) S. das »zweite Buch« Nr. 16.

13. This day is publ., *Six Concertos* in seven Parts etc. *op.* 2[da] Composed by Sig. *Gius. St. Martini* of London. price 10s. 6d. J. Simpson. (*Gen. Advertiser* v. 29. März '45.) Die früher von Martini gedruckten Werke werden hierbei wieder angezeigt, aber statt der *sechs* Sonaten No. 8 jetzt *zwölf*, so dass er inzwischen wohl das ganze Subscriptionswerk von Martini nachgedruckt hatte. Er sagt hier aber »comp. by Gio. Battista St. Martini *of Milan*«. (?)

    In Jahresfrist erschien von diesen »Six Grand Concertos, opera 2[da], the *second* Edition, price 10s. 6d.« (*London Evening Post* v. 25. Febr. '46.)
14. The hunting notes of the French Horn . . . with the celebrated hunting song, call'd *The early Horn*, etc. Set by Mr. Winch. J. Simpson. price 1s. 6d. (*Daily Advertiser* v. 19. Juli '45.)
15. The Amphion, 12 English Songs, by Dr. Heighington, Mr. Boyce, Mr. Oswald and other eminent Masters. Book III, price 1s. 6d. J. Simpson. Buch I u. II früher ebendaselbst erschienen. (*Gen. Advertiser* v. 5. Nov. '45.)
16. *Twelve English and twelve Irish Airs* etc. *Book the* 2[d]., price 2s. by *Burk Thumoth*. J. Simpson. (*Gen. Advertiser* v. 12. März '46.)
17. *Twelve Solos* for a German Flute and a Bass, *Opera Prima*. Comp. by Mr. *Lewis Granom*. (So im Thesaurus Musicus, vol. II, als Anfangs 1746 erschienen angezeigt; in den Zeitungen fand ich nichts hierüber.)
18. *Six Sonatas* for two German Flutes, or two Violins, and a Bass. *Opera Seconda*. Comp. by Mr. *Lewis Granom*. price 5s. J. Simpson. (*Gen. Advertiser* v. 24. März '46.)

☞ Das nächste Verlagswerk Simpson's war: "THESAURUS MUSICUS... (obiger Titel) . . . Set to Musick by . . . D[r]. Croft, H. Purcell, Eccles, D[r]. Blow, Morly [Morley], Lock [Locke], Hicks, Travers, Corfe, Graves &c . . . . *Vol.* 2[d]. LONDON Printed for, and sold by J. Simpson." 80 Seiten in Fol. Als jüngster Verlag sind hier op. 1 und 2 von Granom aufgeführt, aber noch nicht die unter Nr. 19 verzeichneten Soli des bairischen Violinisten: wesshalb dieser zweite Band des Thesaurus Mus. in der Zeit vom 24. März bis zum 21. April '46 erschienen sein muss.

19. *Wenceslaus Wodozky* [später Wodisky genannt], first Violin to the Elector of Bavaria, *Six Solos* for Violin and Thoroughbass, price 4s. J. Simpson. (*Gen. Advertiser* v. 21. April '46.)
20. *Signor G. P. Teleman, Eighteen Canons* devided into Six Sonatas for two German Flutes, op, 5[ta]. J. Simpson. (*Gen. Advertiser* v. 4. Aug. '46.)
21. This day is publ., price 5s., never before printed, corrected by the Author. *Six Sonatas* for two Violins, with a Thorough Bass for the Harpsichord or Violoncello, composed in a new genteel Taste. By Signor *Gluck*, Composer to the Opera. J. Simpson. (*Gen. Advertiser* v. 15. Nov. '46.)
22. This day is publ., price 7s. 6d. *Six Concertos* set to Musick by *William Hayes*, Bac. Mus., Organist of Magdelen College, and Musick Professor in the University of Oxford. London, engrav'd, printed and sold for the Author by John Simpson — auf Subscription gedruckt, wie aus einer Anmerkung hervorgeht. (*Gen. Advertiser* v. 5. April '48.)

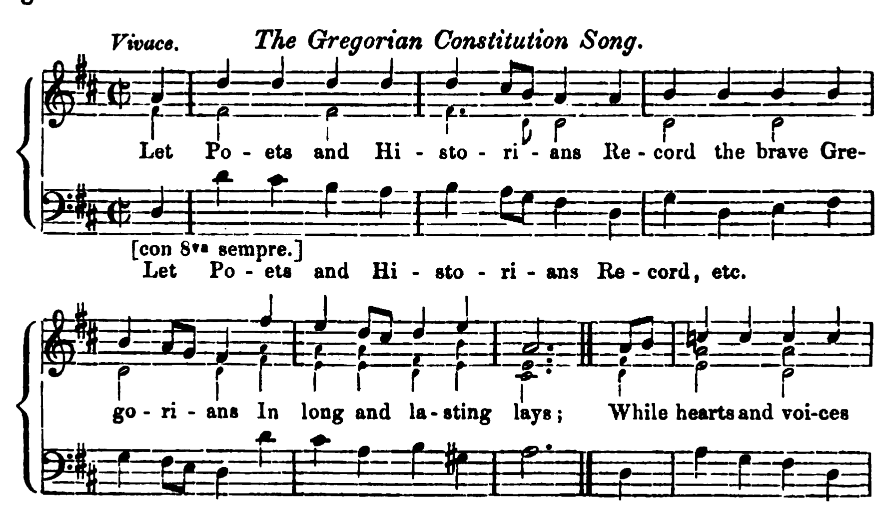
23. This day is publ., price 4s. *Six Sets of Lessons for the Harpsichord.* Composed by Sig. *Giuseppe Sandoni;* recommended and approved of by several eminent Masters. Printed for J. Simpson. (*London Evening Post* vom 15. Dec. '48.)

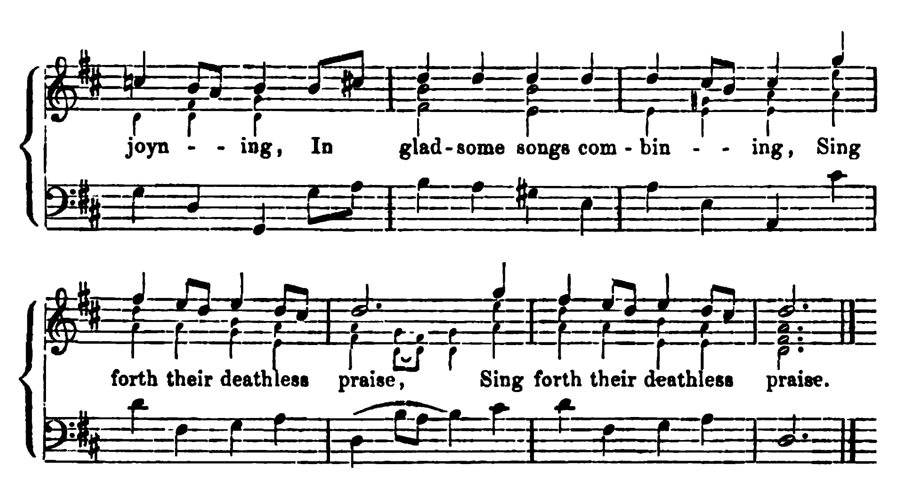
Wie man sieht, befinden sich unter diesen Nummern mancherlei Merkwürdigkeiten, unbekannte Ausgaben von Telemann, Gluck und Sandoni (Gemahl der Cuzzoni). Für unsern Zweck entnehmen wir daraus, dass der erste Theil des Thesaurus Mus. mit *God save the King* etwa sieben Monate nach Carey's Tode erschien. Simpson war derjenige, welchem die Wittwe Carey's den Selbstverlag ihres Mannes überliefs zur Vertreibung in alten oder neuen Ausgaben: man begreift daher leicht, wie er aus Carey's Nachlass in den Besitz des Königsgesanges kommen konnte. Aber völlig unbegreiflich erscheint es auf den ersten Anblick, warum er den Autor verschwieg und den Gesang nicht in die oben Nr. 10 angeführte neue, um mehrere (vielleicht sämmtliche) letzte Erzeugnisse Carey's bereicherte letzte Ausgabe des *Musical Century* aufnahm. Chappell (p. 703) denkt an unrechtmäfsigen Erwerb und demnach an geschäftlich gebotene Verschweigung des Verfassers, hat also das besondere Unglück, fast alle hier vorliegenden Schwierigkeiten auf verkehrte Art heben zu wollen.

Wir sind um eine befriedigende Erklärung nicht im mindesten verlegen. Wie Harington S. 374 berichtet, »schrieb Schmidt einen andern Bass in correcter Harmonie« statt des von Carey überbrachten. Hierbei musste Schmidt natürlich die wenigen Takte Musik auf's neue abschreiben, auf ein anderes Blatt. Wir dürfen weiter als selbstverständlich voraussetzen, dass er seine Verbesserungen nicht im ersten Augenblicke, sondern nach reiflicher Erwägung anbrachte. Auf alle Fälle empfing Carey sein Lied von Schmidt *in dessen Handschrift* zurück, und das durch die Correctur werthlos gewordene Original blieb in Schmidt's Behausung, wo es sich verlor. Demnach fand Simpson in Carey's Nachlass den Gesang in fremder, wahrscheinlich ihm unbekannter Handschrift vor, auch ohne Namen oder sonstige Bezeichnungen: wie sollte er ihn daher anders drucken, als mit der einfachen, für derartige Stücke gebräuchlichen Ueberschrift »für zwei Stimmen«? Wäre ihm der Ursprung der Hymne damals nicht unbekannt oder doch zweifelhaft gewesen, so würde er wenigstens im Jahre 1745, wo das Lied plötzlich den allgemeinsten Beifall errang und Simpson sich desshalb veranlasst sah, die durch öffentlichen Gebrauch entstandenen Veränderungen und Erweiterungen des Textes sowie

die passendere Ueberschrift »Ein loyaler Gesang, gesungen in den königlichen Theatern, für zwei Stimmen«, einzuschalten, auch den Namen des Autors hinzu gefügt haben, da er zur Empfehlung *seiner* Ausgabe wahrlich nichts besseres beibringen konnte. Hierdurch wird natürlich die Annahme bekräftigt, dass der Gesang erst im Jahre 1743 entstand, und von Carey weder öffentlich vorgetragen noch zu der in Harington's Briefe erwähnten gröfseren Ode ausgearbeitet wurde.

Wir müssen nun fragen: War denn der erste Entwurf, welchen Carey zu Schmidt brachte, einer Correctur so durchaus bedürftig? Man möchte solches bezweifeln, denn die oben mitgetheilten, sicherlich doch nicht sämmtlich von andern Musikern durchgesehenen Gesänge enthalten keineswegs schülerhafte Bässe, ja in mehreren ist sogar eine glückliche canonische Nachahmung der Singstimme nach Händel'scher Weise bemerkbar; die harten unvermittelten Gänge, welche sich daneben finden, sind wenigstens mitunter von ganz guter Wirkung. Andererseits müssen wir freilich schon aus Carey's Andeutung v. J. 1740 über die »verbesserten« Bässe (S. 359) schliefsen, dass er sich bei der Composition der Bässe doch nicht völlig sicher fühlte. Zum Glück können wir hier selber urtheilen, da mehrere Melodien in früherer und späterer Gestalt vorliegen. Nirgends ist die bessernde Hand im Basse auffälliger, als bei einem zweistimmigen Chorgesange zur Feier der alten sogen. Gregorianischen Sängercorporation, dessen früheste melodische Gestalt in dem S. 322 mitgetheilten Satze einer Cantate vorliegt, und der im J. 1733 oder '34 gedruckt sein muss.





2. If innocent variety,
Content and sweet society
Can make us mortals blest;
In social love united,
With Harmony delighted,
We emulate the best,
We emulate the best.

3. Our friendship and affinity
Surpasses consanguinity,
As gold surpasses ore;
Success to ev'ry Brother,
Let's stand by one another,
Till Time shall be no more,
Till Time shall be no more.

(*Mus. Century* I, 24.)

Dieselbe Musik findet sich genau ebenso gedruckt als Schlussgesang des »ehrlichen Yorkshirers« zu einem Liede, welches die Glückseligkeit des ehelichen Lebens schildert (*Mus. Cent.* I, 8), und ich vermag durch äussere Beweise nicht zu bestimmen, welcher von diesen beiden Texten der älteste ist, doch lässt sich aus dem Charakter der Melodie wie aus den Strophen der beiden Gedichte entnehmen, dass der Gesang für das Fest der Gregorianer componirt und bald darauf für die Singkomödie entlehnt wurde; der nicht ganz entsprechende neue Text lautet:

Chorus to the Honest Yorkshire-Man.

1. *Gaylove.*
Come learn by this, ye Batchelors,
Come learn by this, ye Batchelors,
Who lead unsettled lives,
When once you come to serious thought,
When once you come to serious thought,
There's nothing like good Wives,
There's nothing like good Wives.

Chorus.
When once, etc.

2. *Arbella.*
Come learn by this, ye Maidens fair,
Come learn by this, ye Maidens fair,
Say I advise you well,
You're better in a Husband's arms,
You're better in a Husband's arms,
Than leading Apes in Hell,
Than leading Apes in Hell.

Chorus.
Than leading Apes in Hell.

3.

A Batchelor's a cormorant,
A Batchelor's a cormorant,
A Batchelor's a drone,
He eats and drinks at all men's cost,
He eats and drinks at all men's cost,
But seldom at his own,
But seldom at his own.
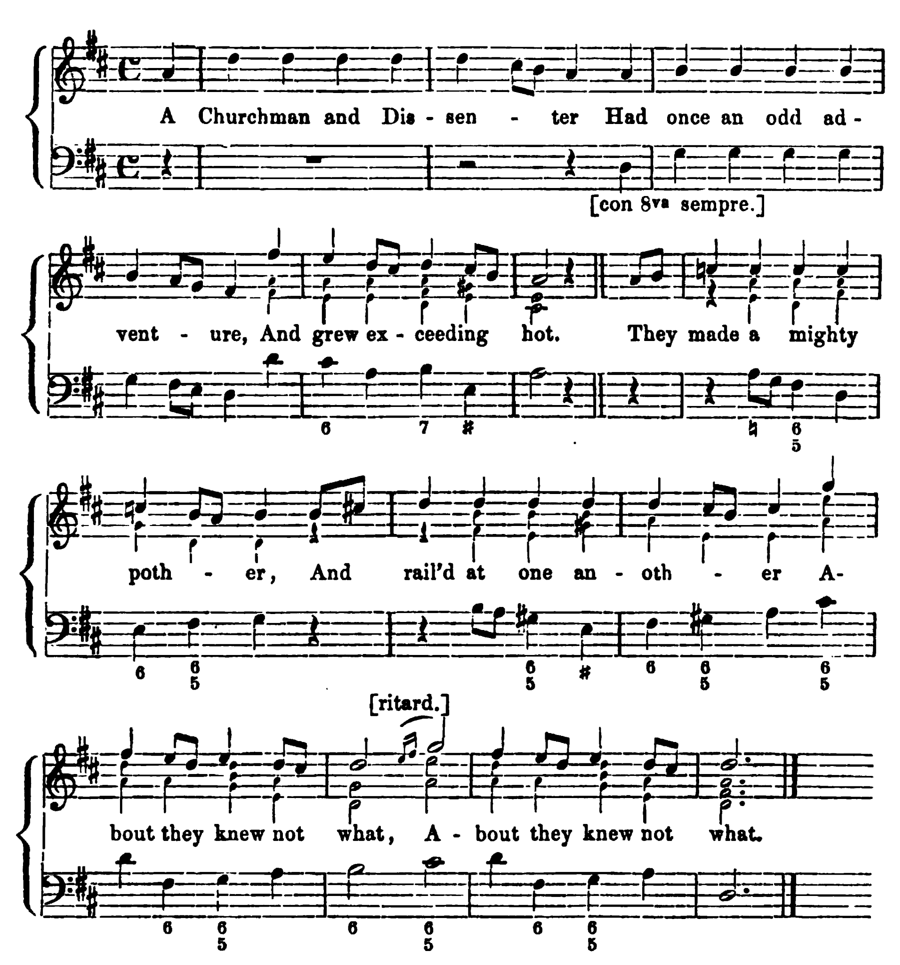
4. *Combrush.*

Old Maids and fusty Batchelors,
Old Maids and fusty Batchelors,
At Marriage rail and lour,
So when the Fox couldn't reach the grapes,
So when the Fox couldn't reach the grapes,
He cry'd, They all are sour,
He cry'd, They all are sour!

Chorus.

So when the Fox, &c.

Vier oder fünf Jahre später, 1740 im 2. Theile des Mus. Century, veröffentlichte er zu derselben Melodie abermals ein neues Lied, welches dem Jahre 1739 angehören muss und seinem Inhalte nach von höchster Wichtigkeit ist, überschrieben »die Vereinigung der Parteien«. Ein Hochkirchenmann und ein Dissenter, also die Vertreter der beiden Hauptspaltungen des englischen Protestantismus, streiten ihren alten Streit mit den alten Waffen noch einmal durch, finden aber bei ruhigerer Erwägung, dass sie als Christen und als Brüder éines Volkes ein Höheres haben, was sie eine; sprechen es aus, dass auch Whig und Tory auf politischem Gebiete nur Gespinnste verschlagener Staatsleute seien, um das Volk zu trennen und getrennt zu beherrschen; dass aber Handel und Schifffahrt und deren freier unbedrückter Gang, diese Bollwerke der Nation, nicht feige der willkürlichen Hemmung hochmüthiger Spanier preis zu geben, sondern mit dem Leben zu vertheidigen seien. Dieses, sagt der Dichter, meinte der Hochkirchenmann, und desselben Glaubens war auch sein Bruder, der Dissenter; schliefslich fassten sie ihre Herzenswünsche in einem Gesundheitsspruche auf den König frohgemuth also zusammen: protestantische Thronfolge mit voller Staats- und Kirchenfreiheit — so möge der Schirmherr unsers Glaubens den Glanz der Nation mehren und uns wahrhaft grofs machen! Wer hört hier nicht, an Worten, Ton, Sinn und Geist, ganz wieder den Sänger von *Britons rouze up* und *God save the King?* ein neuer und sehr starker Beweis, dass die in dem grofsen Königsgesange ausgesprochenen Gedanken ihrem innersten Wesen nach Keinem natürlicher waren, als eben unserm Henry Carey. — Die Musik zu diesem neuen Liede hat jetzt folgende Gestalt erhalten:



2. But when they came to cooling,
And leave off Party fooling,
They found they'd been to blame;
Like Christian and like Brother,
They look'd at one another,
For each man meant the same,
For each man meant the same.

3. That names of Whig and Tory
Were all an idle story,
A Statesman's artful snare:
Invented to devide us,
But with a view to ride us,
And then the cash to share,
And then the cash to share.

4. That Trade and Navigation,
Those bulwarks of the Nation,
We should with life defend;
And not with tame subjection
Be subject to inspection,
Or to proud Spaniards bend,
Or to proud Spaniards bend.

5. So reconciliation
Succeeded disputation,
Both being in one mind;
To make their hearts the ligther,
They made their cheeks the brighter,
And in this Health the joyn'd,
And in this Health the joyn'd:

6. A Protestant Succession,
Without the least oppression
In Church or yet in State:
Oh! may our Faith's Defender
Increase the Nation's splendor,
And make us truly great,
And make us truly great.
(Mus. Century II, 7.)

Man gewahrt auf den ersten Blick, dass hier der Bass eine völlige Umgestaltung, eine durchgreifende Verbesserung erfahren hat. Was in dem vorigen Gesange gesucht kunstmäfsig, unbekümmert um die Oberstimme, seinen Gang für sich nimmt und namentlich in der vierten und fünften Zeile unbeholfen und entschieden verkehrt einher schreitet, ist hier wie durch einen Federstrich in den natürlichsten und zugleich kunstmäfsigsten Bass verwandelt, éine Stimme hebt und stützt jetzt die schöne Sangbarkeit der andern, ausfüllende Harmonie scheint sich wie von selber einzufügen, und das ganze hat durch den neuen Bass jenen chormäfsigen Charakter gewonnen, ohne welchen ein einfaches Lied dieser Art nicht völlig das ist was es sein soll. Diese Correctur dürfen wir nun ebenfalls unbedenklich dem Joh. Christoph Schmidt zuschreiben, der in Händel's Schule Bässe zu componiren gelernt hatte; solche Proben waren es denn, welche Carey veranlassten, sich dieses Freundes in Bassangelegenheiten öfter und endlich auch bei *God save the King* zu bedienen.

Die eigentlichen Fehler des Basses in *Let Poets and Historians* treten erst dann recht hervor, wenn man die Musik ihrer Bestimmung nach als *zwei*stimmigen Satz betrachtet: denn der Bass sieht aus wie ein blofses Anhängsel der Melodie, was ein wahrer Grundbass niemals sein soll, und die Melodie erscheint dabei nicht als Oberstimme, sondern als Cantus-firmus, eine Stellung welche sie nur im Unisonogesange und in einer wirklich contrapunktischen Composition, niemals aber in einem einfach, es sei zwei- oder mehrstimmig, harmonisirten Satze einnehmen darf. Der verbesserte Bass in *A Churchman and Dissenter* zeigt uns von allem das Gegentheil und rückt auch die Melodie in ihre ganz richtige Stellung.

Zweistimmige Gesänge solcher Art wurden damals von Männerchören fast regelmäfsig in den Theatern und im Gesellschaftsgesange vorgetragen; die Componisten für diese Kreise mussten also bedacht sein, ihren Erzeugnissen einen derartigen Zuschnitt zu geben. Unser Carey hatte hierbei immer besondere Schwierigkeiten zu überwinden — nach

der Ansicht seiner musikalischen Freunde und Lebensbeschreiber lediglich wegen seiner mangelhaften Bildung in der Composition, — nach unserer Ansicht aber, weil er der Musikpraxis seiner Tage als ein ächter und ganzer Volkssänger gegenüber stand und als solcher freilich in allen jenen Zweigen musikalischer Bildung, welche für seinen angebornen Beruf nicht unumgänglich nothwendig waren, trotz wiederholten Unterrichtes zeitlebens unwissend blieb. Dahin gehörte namentlich die Kunst, zu aller und jeder Melodie die richtige Singbassstimme zu finden, eine Geschicklichkeit welche, wenn auch an sich künstlerischer Natur, doch weder der wahren Kunst des Chorsatzes, noch dem wirklichen Volksgesange diente, sondern nur dem halb rohen, zwischen dem alten Volksgesange und der damals voll entfalteten Tonkunst die Mitte haltenden englischen Theatergesange zu gute kam. Diesem vorüber gehenden Gebrauche gemäfs zu schreiben, ist Carey trotz alles Kopfbrechens nur selten gelungen. In seiner *Melodiebildung* dagegen wird auch das schärfste Auge keine Fehler, wohl aber die höchsten Vorzüge entdecken.

Der 2. Theil des Mus. Century enthält noch einige wenige Stücke, die durch meisterhafte Bässe vor allen übrigen hervor ragen und ihre letzte Gestalt ebenfalls nur von Schmidt erhalten haben können, daneben aber auch mehrere von theilweis verunglückter Zweistimmigkeit, bei denen unsern Sänger mitunter auch seine Sicherheit in der Melodiebildung verlässt, nämlich überall da, wo er, die rein liedartige Haltung der contrapunktischen opfernd, aus seinem Zauberkreise heraus tritt. Alle derartige Versuche, dem eigentlichen Volksgesange fremd, gehören lediglich der vorhin beschriebenen halb volks- halb kunstmäfsigen Mittelstufe an.

Nunmehr wird es klar sein, in welchem Sinne Carey seinen Bass zu *God save the King* von Schmidt gebessert wünschte: Es wollte ihm nicht gelingen einen befriedigenden Singbass zu finden, und so kam er zu Schmidt mit der Bitte, *der Melodie einen Bass als zweite Singstimme hinzu zu fügen.* Solches geschah; Schmidt's Bass, nach allen Gesetzen der Zweistimmigkeit verfertigt, ist in seiner Art ein Muster und (natürlich in den ihm gesteckten engen Gränzen) von bester Wirkung, so unbedeutend er auf den ersten Anblick auch erscheinen mag. Wahrscheinlich erlitt die Melodie unter Schmidt's Händen einige Aenderungen und in der Freiheit ihrer Bewegung eine kleine Einbufse; durch den öffentlichen Gebrauch schüttelte sie später den Bass und die ihr dabei angelegten Fesseln wieder ab und bildete Varianten, von denen einige möglicher-

weise schon in Carey's ursprünglichem Entwurfe standen. So erklärt und erledigt sich auch diese Schwierigkeit. *)

3. Zu einer Erzählung der Umstände übergehend, welche die erste öffentliche Aufführung des Königsgesanges hervor riefen, werden wir abermals einen Knäuel der widersprechendsten Nachrichten zu entwirren haben. Das vorhin über Händel's Krönungshymne *Zadok the Priest* Mitgetheilte beweist schon, wie freudig man sich alles aneignete was lebhaft und ergreifend das nationale Königthum verherrlichte, und wie sehr die innerste Neigung der Zeit drängte, den Patriotismus *musikalisch* auszusprechen. Hierfür mögen jetzt einige weitere und noch sprechendere Zeugnisse folgen, welche uns zugleich die Fülle der damals gesungenen und immer neu empor schiefsenden Lieder dieser Art veranschaulichen. Selbst militärische Zusammenkünfte gaben sich, mehr als sonst, einen musikalisch-concertmäfsigen Anstrich, z. B. die am 3. Dec. 1743 veranstaltete, von welcher eine Zeitung berichtet:

> Last night there was a meeting of the Prussian Garde du Corps Royal, at the Cardmakers' Arms in Gray's Inn Passage, Red-Lion-Square, and a grand Entertainment on that occasion, when the Healths of the Kings of Great Britain and Prussia, the Prince and Princess of Wales, the Duke of Cumberland, and all the rest of the Royal family, were drank; but in particular, bumkers were drank three times to his Majesty King George, on account of the glorious victory gained over the French at the battle of Dettingen. The whole concluded with a grand Concert of Musick by the best Masters in England, and several fine pieces of Mr. *Handel's* were performed, and finish'd with *Britons strike home.* (*Daily Advertiser* v. 2. Dec, '43)

Im Frühling 1744, als der schon lange begonnene Krieg gegen Frankreich endlich feierlich erklärt wurde, sang man in einer Vorstellung (am 17. April bei dem zu Leveridge's Benefiz angesetzten »Geizhals«) in Drurylane: *To Arms* und *Britons strike home* von Purcell, und den

*) Wenn Dr. Gauntlett in dem Bestreben, Carey die Autorschaft abzusprechen, unlängst (in *Notes and Queries* v. 22. Jan. '59, zweite Serie VII, 64) die Behauptung aufstellte, dass »der Mann, welcher die Melodie zu schreiben verstand, sie auch richtig harmonisiren konnte«, dass es also absurd sei, wenn »Händel's Abschreiber J. Chr. Schmidt« solches für ihn gethan haben solle: so lernt man hieraus nur, dass Gauntlett (von allen Engländern zur Zeit derjenige, welcher musikalisch am meisten befähigt wäre, sich hier ein richtiges Urtheil zu bilden) über Dinge abspricht bevor er sich auf eine gründliche Prüfung derselben eingelassen hat, denn es handelt sich hier nicht um ein »Harmonisiren« sondern um einen zweistimmigen Satz von bestimmtem Zuschnitt, und nicht der genannte Schmidt sondern der Vater desselben war Händel's Abschreiber.

neuen Gesang von Leveridge *Advice to all Britons*, von ihm selber vorgetragen, dazu "The favourite Song in Il Pensiero &c., beginning, *The Trumpets loud clangor exites us to Arms,* composed by Mr. Handel, sung by Mr. Beard". *Gen. Advertiser* v. 17. April '44.

Auch Shakespeare's Heinrich V. wurde jetzt nach langer Ruhe mit grofsem Beifalle gegeben, der Ankündigung zufolge »with the *Chorus* (after the manner of the Antients) by Mr. Ryan« und mehreren patriotischen Gesängen ausgestattet. *Gen. Advertiser* v. 20. April '44 u. öfter.

Den Concerten, namentlich den auf die Mittelklassen berechneten, diente Händel's Anthem zur Kundgebung patriotischer Gefühle. Ein Hr. Blogg gab am 29. Aug. '44 at Lord Cobham's head, Cold-Bath-Fields, ein Concert, bei dessen Ankündigung es heisst »to conclude with the Coronation Anthem, set by Mr. Handel. After the Concert a Ball«. *Daily Advertiser* v. 28. Aug. '44. — So auch schon ausserhalb Londons, z. B. in Windsor: »At the Greenhouse, Windsor, this day . . . a grand Concert of Vocal and Instrumental Musick. 1st. Violin Knerler; Trumpet Snow; the French Horn by Mr. Charles; German Flute Balicourt; a new Organ Concert by Worgan; to conclude with the Coronation Anthem of *God save the King*«. *Gen. Advertiser* v. 12. Sept. '44. Auch in dem uns schon bekannten Gasthause zum Schwan in Cornhill schloss das am 17. Jan. '45 abgehaltene Concert mit diesem Anthem; s. *Daily Advertiser* v. d. Tage.

Zum Benefiz des als Trompeter berühmten Valentin Snow und eines »William Douglas, commonly called the Black Prince«, am 20. Feb. '45 im kleinen Haymarket-Theater, wurden als Schlussstücke angesetzt: »Several pieces on the Trumpets by Mr. Snow and Mr. Douglas, accompanied by four French Horns, four German Flutes and Kettle-Drums. The whole to conclude with the Coronation Anthem,

GOD SAVE THE KING«.

General Advertiser v. 20. Feb. 45.

Die Gartenmusik in Vauxhall beschloss schon 1738 ihre Saison mit der Krönungshymne (S. 292), was seither sicherlich ein stehender Brauch geworden war. Von erhabener Feierlichkeit war hier die Aufführung am 7. Sept. '45, wo ein Gott durch Donner und Blitz dem Segenswunsche des Volkes seine Gewährung zuzuwinken schien. »Last Saturday evening, the Entertainments of the Spring-Gardens, Vauxhall, ended for this Season. After hearing Mr. Handel's *God save the King*, sung and play'd in Vauxhall-Gardens during the thunder and lightning last Saturday:

Whilst grateful *Britons* hymn the sacred Lay,
And, for their Sovereign, every blessing pray;
Consenting Jove bids awful light'nings rise,
And thunders his great *Fiat* from the skies«.

Daily Advertiser v. 9. Sept. '45. Wir müssen uns erinnern, dass eben damals die letzte grofse schottische Empörung gegen das protestantische Königshaus ausgebrochen war. Vauxhall blieb fast vierzehn Tage länger als gewöhnlich geöffnet wegen der verzögerten Rückkehr des Königs aus Deutschland, dessen glückliche Landung hier noch durch eine von Arne componirte Ode gefeiert werden sollte. "*Vauxhall.* The Entertainment of this place will be continued some time longer, his Majesty's happy arrival being hourly expected, on which joyful occasion a new ODE will be performed, set to musick by Mr. Arne". *Daily Advertiser* v. 28. Aug. '45. Schon am 4. September bringt die genannte Zeitung ein Gedicht über die in Vauxhall gesungene Ode, "After hearing at V. the Ode on occasion of his Majesty's safe return", von welchem folgende Zeilen die bemerkenswerthesten sind:

'Tis *Britain's* loyalty — confest
In loud *Encores*, that grace the Lays;
By crowds that *feel* how much they're blest,
And charm'd applaud our MONARCH's praise.

Am 27. September, also bevor der König landete, veröffentlichte *The General Advertiser* ein tapferes Gedicht über die von Franzosen, Spaniern und Genossen beabsichtigte Invasion und über des Königs glückliche Ankunft (»On the Invasion, and his Majesty's happy Arrival. A Rhapsody«. Anfang: *Ye sons of Britain! fam'd in ages far remote*, etc.). *General Advertiser* und andere Zeitungen benutzten jetzt sogar auch ihren Rand zu Protesten gegen Feinde und Rebellen, indem sie ihn mit den Worten zierten »Kein Stuart, keine Papisterei, keine Sclaverei, keine Holzschuhe (d. i. keine Verarmung, der Ausdruck entstand zur Zeit der holländischen Kriege um 1650), kein Absolutismus — No Pretender. No Popery. No Slavery. No Wooden Shoes. No Arbitrary Power«.

Eine besondere Begeisterung zeigte das Drurylane-Theater, welches sich bisher bei ähnlichen Gelegenheiten immer von Rich's Bühne in Coventgarden hatte überholen lassen. Der Director Lacy suchte sogar um die Erlaubniss nach, ein Regiment von 200 Mann aufbringen zu dürfen, und sein ganzes Personal stand zu ihm. "We hear Mr. Lacy, Master of his Majesty's Company of Comedians, at the Theatre-Royal in Drury-lane, has apply'd for leave to raise 200 men, in defence of his Majesty's Person

and Government; in which the whole Company of Players are willing to engage." *Gen. Advertiser* v. 28. Sept. '45 Besser, als über die militärischen, sind wir über die musikalisch-patriotischen Heldenthaten dieses Regimentes unterrichtet. *An demselben* 28. *September liefs Lacy zum erstenmal in seinem Theater Carey's* GOD SAVE THE KING *singen*. Der Ankündigung zufolge wurde Ben Jonson's Komödie "The Alchymist' gegeben, ausgestattet, wie damals fast jedes Bühnenstück, mit Gesängen und Tänzen, "With Entertainments of Singing and Dancing, viz. Act I. Singing by Mr. Love. Act II. A Grand Serious Dance by Mons. and Madem. Michel. Act IV. A Dialogue call'd *Colin and Phoebe*, by Mr. Lowe and Mrs. Arne. Act V. A new Grand Comic Dance by Mons. and Madem. Michel, and others". (*Gen. Advertiser* v. 28. Sept. '45.) Ausser dem »Dialogue« sind also keine bestimmte Gesänge angegeben. Aber eine Zeitung vom nächsten Montag erzählt: »Am letzten Sonnabend Abend wurde die Versammlung in Drurylane angenehm überrascht dadurch dass die Herren (Chorsänger) jenes Theaters das Anthem *God save our noble King* vortrugen, und der allgemeine Beifall, welchen es erhielt, in Folge dessen es mehrmals wiederholt werden musste, bekundete hinlänglich, welchen gerechten Abscheu man hegt vor den freiheitsmörderischen Plänen unserer Feinde und vor allen despotischen Angriffen papistischer Gewalt. On Saturday Night last, the Audience at the Theatre Royal in Drury Lane were agreeably surprized by the Gentlemen belonging to that House performing the Anthem of *God save our noble King*. The universal applause it met with, being encored with repeated Huzzas, sufficiently denoted in how just an abhorrence they hold the arbitrary schemes of our invidious Enemies, and detest the despotick attempts of Papal Power." (*Daily Advertiser* v. Montag, 30. September, und *General Evening Post* v. 1. Oct. '45.)

Sonderbar, wie die erste und einzige Nachricht über die erste öffentliche Aufführung des Königsgesanges wieder eine Saat neuer Irrthümer in sich birgt — gleichsam als habe sich alles verschworen, uns bei diesem Gegenstande zu keiner Gewissheit gelangen zu lassen. Stünden in dem Zeitungsberichte nicht die beiden Worte »*our noble* King«, so wäre dem Voraufgegangenen zufolge nichts natürlicher, als dass wir in dem mit so grofsem Beifalle vorgetragenen »Anthem« *Händel's Krönungsanthem* erblickten. Aber wesshalb wurde Carey's Gesang ein »Anthem« genannt, da er doch als einfaches nichtgeistliches Lied von einem Anthem d. h.

von einem für gottesdienstliche Zwecke bestimmten Chorsatze so weit wie nur möglich entfernt ist?

Die Antwort hierauf, welche bisher noch niemand hat finden können, ergiebt sich aus unsern vorhin gemachten Mittheilungen nunmehr von selbst, und lautet: *Durch die beständigen Aufführungen der Händel'schen Krönungshymne zum Beschlusse musikalischer Festlichkeiten war »das Anthem God save the King« ein so feststehender Ausdruck geworden, dass man ihn jetzt gewohnheitsmäſsig auf Carey's Gesang übertrug, weil dieser ebenfalls God save the King hieſs, in demselben Geiste geschaffen war und demselben Zwecke diente.* Von den wunderlichen Wirrnissen, welche das Wort »Anthem« im Bunde mit andern Zufälligkeiten hier veranlasst hat, werden wir noch weiter hören.

Am 30. September wurde in Drurylane Othello gegeben, ebenfalls »with Entertainments of singing by Mr. Lowe and Mrs. Arne, and dancing by Mons. and Madem. Michel«, ohne Angabe bestimmter Gesänge, obwohl gewiss ist dass *God save the King* wiederholt wurde. Dieselbe Schweigsamkeit ist bei den folgenden Anzeigen beobachtet.

Aber schon am 2. October kündigt das Volkstheater in Goodman's-Fields den Königsgesang an, und zwar »auf Wunsch« und ausdrücklich so »wie er mit groſsem Beifalle in Drurylane gesungen worden — Goodman's-Fields, for the benefit of Mr. Shawford and the widow Hayes . . . The Harlot's Progress . . . several new exercises of Rope-dancing, tumbling &c. &c., and (by desire) GOD SAVE THE KING, as it was perform'd at the Theatre-Royal in Drury-Lane, with great applause«. (*Gen. Advertiser* v. 2. Oct. '45.)

Coventgarden scheint nicht sogleich darnach gegriffen zu haben, es behalf sich noch am 14. October mit einem patriotischen Gesange von Lampe's Composition —: "and to conclude with a new occasional Song and Chorus, the song by [d. i. gesungen von] Mr. Beard; the musick composed by Mr. Lampe". (*Gen. Advertiser* v. 11. und 14. Oct. '45.) Am 18. October wird genannt »the Song of *Genius of England* (composed by the late Mr. Henry Purcel) to be perform'd by Mr. Beard«. (*Gen. Advertiser* v. d. Tage.) Am 24. December lautet aber die Anzeige zu der am 26sten gegebenen Vorstellung: »with a new occasional Ballad to be sung by Mr. Beard. And at the Play [The Rehearsal] *God save the King* &c.« (*Gen. Advertiser* v. 24. und 26. Dec. '45.)

Schon im October lieſsen Simpson und Walsh den Gesang auf einem einzelnen halben Bogen ausfliegen, Simpson mit der Ueberschrift

"A Loyal Song, sung at the Theatres Royal, for two Voices"; Walsh als "A Loyal Song. Sung at both Theatres, for two Voices". Eins dieser Blätter benutzte The Gentlemen's Magazine für den Abdruck in seinem Octoberhefte, wo die Ueberschrift lautet "A Song for two Voices, As sung at both Playhouses" (*Gentl. Mag.* 1745, p. 552). Alle drei Ueberschriften besagen dasselbe; unter den »beiden« oder »königlichen« Schauspielhäusern verstand jeder die beiden ersten Theater, Drurylane und Coventgarden, so dass wir annehmen müssen, auch Coventgarden habe sich schon früher, als aus den Ankündigungen erweisbar ist, den Königsgesang zugeeignet.

Die fliegenden Blätter von Simpson und Walsh sind in ihrer Originalgestalt in die Sammelwerke dieser Verleger aufgenommen, Simpson's Abdruck in die neue Ausgabe des Thesaurus Musicus, und das bei Walsh erschienene Blatt in eine dem Thesaurus Mus. ähnliche, etwa um 1760 veranstaltete Sammlung, deren Titel meinem Exemplare leider fehlt, aber dem Index zufolge "*Two Part Songs and Dialogues*" lautet. Die Musik ist in allen drei Ausgaben vom October '45, einen Druckfehler im Gentl. Magazine abgerechnet, an Melodie und Bass völlig überein stimmend und ohne die geringste Abweichung von dem S. 381—82 mitgetheilten Originaldrucke aus dem Jahre 1744.

Aber der Text erhielt einige Aenderungen und die noch jetzt übliche dritte Strophe als Zusatz:

1.

God save great George our King,
Long live our noble King,
God save the King.
Send him victorious,
Happy and glorious,
Long to reign over us,
God save the King.

2.

O Lord our God arise,
Scatter his enemies,
And make them fall;
Confound their politics,
Frustrate their knavish tricks,
On him our hopes we fix,
O save us all.

3.

Thy choicest gifts in store
On George be pleas'd to pour,
Long may he reign;
May he defend our laws,
And ever give us cause,
To say with heart and voice
God save the King.

Als Marschall Wade im J. 1746 gegen die aufständischen Schotten siegreich vordrang, entstand eine vierte Strophe:

4.

Lord grant that Marshall Wade
May by thy mighty aid
Victory bring.
May he sedition hush,
And like a torrent rush,
Rebellious Scote to crush,
God save the King.

Dass der gewinnsüchtige Walsh diesen mit Recht bald wieder abgeworfenen Zusatz erst nachträglich auf seiner Platte anbrachte, ersieht man noch aus der nur halb weggekratzten dritten Strophe, welche zuerst, in der Mitte stehend, den Raum allein einnahm, den sie dann mit der Marschall-Wade-Strophe theilen musste. Ein derartiges Verfahren war bei Walsh herkömmlich; die meisten Stücke der genannten Sammlung »Two Part Songs and Dialogues« haben zwei- und dreifache Seitenzählung, und veranschaulichen uns den Musikstich aus einem Zeitraume von nahezu siebzig Jahren!

Man begnügte sich indess nicht mit Aenderungen und Erweiterungen der ursprünglichen Hymne, sondern suchte sie auch durch neue Texte ganz oder theilweis zu verdrängen. Zwei solcher Versuche aus der bewegten Zeit zu Ende des Jahres 1745 kann ich mittheilen. Der erste meint sein Unterfangen damit zu rechtfertigen, dass er das »Anthem« den Worten nach für rauh und der Musik wenig entsprechend erklärt:

"London, November 16.
To the Printer &c.

Sir,

The Anthem which has been sung with so much applause, at both our Theatres, at this juncture, being for the most part so uncouth in the Words, and so little adapted to the Musick, I have taken the liberty to alter the greatest part, and indeed to make the two last Stanzas entirely new. If you will give it a place in your Paper, you will probably oblige your musical Readers, who may by this means be enabled to sing it with greater pleasure, and particularly

Sir, Your humble Servant, &c.

I.

God save our valiant King,
Long live our noble King,
God save the King;
Send him victorious,
Happy and glorious,
Long to reign over us,
God save the King,

II.
George is magnanimous,
Subjects unanimous,
Peace to us bring;
His fame is glorious,
Reign meritorious,
Let him rule over us,
God save the King.

III.
From France and Pretender,
Great Britain defend her,
Foes let them fall;
From foreign slavery,
Priests and their knavery,
And Popish reverie,
God save us all."

(*General Evening Post* v. 14/16. Nov. '45.)

Sodann bringt Gentl.'s Magazine im Decemberhefte ein ganz neues Gedicht, unter dem Vorgeben, der alte Text habe kein anderes Verdienst als das der Königsverehrung:

"An attempt to improve the Song *God save the King* p. 552, the former words having no merit but their loyalty.

Fame let thy trumpet sound,
Tell all the world around,
Great GEORGE is King:
Tell Rome, and France, and Spain,
BRITANNIA scorns their claim;
All their vile arts are vain:
Great GEORGE is King.

May heav'n his life defend,
And make his race extend
Wide as his fame:
Thy choicest blessings shed
On his devoted head,
And teach his foes to dread
Great GEORGE's name.

He peace and plenty brings,
While *Rome's* deluded kings
Waste and destroy:
Then let his people sing,
Long live our gracious King
From whom such blessings spring,
Freedom and joy.

Chorus.
God save our noble King;
Long live our gracious King:
God save the King.
Hark how the vallies ring,
Long live our gracious King,
From whom such blessings spring:
God save the King."

(*Gentleman's Magazine*, Dec. 1745, p. 662.)

Ohne das wirklich Gute in diesen Besserungsversuchen zu verkennen, wird doch jedermann der Oeffentlichkeit Recht geben, dass sie unerschütterlich bei den »rauhen« Versen Carey's beharrte und dadurch Wort und Ton untrennbar mit einander verwachsen erklärte. Aber dass die Melodie im Ausdrucke vollendeter war, als der Text, soll nicht geleugnet werden, dies ist vielmehr ein charakteristisches Kennzeichen Carey's und

lässt sich eben bei seinen besten Gesängen am auffallendsten wahrnehmen. Ueber Alter und Ursprung des Liedes lassen die Verbesserer sich nicht vernehmen; aus ihren Worten leuchtet hervor, dass sie nichts darüber zu sagen wussten, aber auch, dass sie es für ein soeben neu aufkommendes herrenloses Stück hielten, mit welchem sie sich alle möglichen Freiheiten nehmen durften. Wesshalb es der éine Verfasser ein »Anthem« nennt, ist uns aus dem Früheren verständlich; die nächste Veranlassung hierzu war, dass es die Zeitung bei erster Erwähnung selber so genannt hatte.

Auffallender und schwieriger zu erklären ist aber eine andere Nachricht. Benjamin Victor schreibt am 10. October, also nur wenige Tage nach der ersten Aufführung des Königsgesanges, an Garrick: die Bühne sei jetzt (und zwar in beiden Theatern) die frömmste und loyalste Stätte im ganzen Königreiche; zwanzig Männer erschienen am Ende eines jeden Stückes, deren Einer vor trete und mit erhobenen Händen und Augen »zu einer alten Anthem-Melodie« Worte zu singen anhebe, welche nebst der Musik einem alten Anthem angehörten, und sei dieses in König James' II. Capelle gesungen, als der Prinz von Oranien zur Befreiung Englands gelandet (mithin 1688—89); damals habe es indess dem Allmächtigen gnädiglich gefallen, die Bitte nicht zu erhören. Wörtlich schreibt er: »The stage (at both houses) is the most *pious*, as well as most *loyal* place, in the three Kingdoms. Twenty men appear at the end of every play, and one stepping forward from the rest, with uplifted hands and eyes, begins singing, to an old anthem tune, the following words —

O Lord our God arise,
Confound the enemies
Of George our King;
Send him victorious,
Happy and glorious,
Long to reign over us,
God save the King.

Which are the very words, and music, of an old anthem, that was sung at St. James's chapel for *King James* the second, when the *Prince of Orange* was landed, to deliver us from popery and slavery; which God Almighty, in his goodness, was graciously pleased NOT *to grand*.

I am, dear Sir,

October 10, 1745. Your obliged friend and servant.

To Mr. Garrick, at Litchfield."

(Original Letters, dramatic Pieces, and Poems. By *Benj. Victor*. 3 vols.

8. London, 1776. I, 118.) Ob es »genau die Worte« waren, welche angeblich zu Ehren des letzten Stuart erschollen, konnte Victor wohl am wenigsten entscheiden, da er nicht einmal im Stande war, den Text so anzuführen wie er in den Theatern gesungen wurde; was er hier auftischt, sind Bruchstücke, aus den beiden Strophen willkürlich zu einer einzigen verbunden. Um den Werth seiner Mittheilung schätzen zu können, muss man Sinn und Zweck seines Schreibens in's Auge fassen. Garrick hatte sich eben damals von Drurylane grollend zurück gezogen; Victor schreibt ihm nun, Lacy und Rich, die Directoren der beiden ersten Theater, hätten sich dahin verständigt, einander nicht zu schaden, wohl aber sich auf Kosten ihrer Schauspieler (also auch auf Kosten Garrick's) zu bereichern; Frömmigkeit selbst und Loyalität, spottet er weiter, werde ausgebeutet sobald es volle Häuser bringe, wie augenblicklich der glühende Hymnengesang für König Georg, den die musikalischen Leibdiener des Königs James schon genau ebenso obwohl vergeblich angestimmt hätten. Dies ist der Inhalt seines Briefes. Die Nachricht über das »Anthem« aus der Zeit der Stuarts nahm er nur auf, um ein lächerliches Streiflicht auf das gegenwärtige Theater fallen zu lassen. Wess Ursprunges der Gesang sei, war ihm an sich gleichgültig, auch war er nicht der Mann es zu ergründen; unter verschiedenen Meinungen entschied er sich für die, welche ihm einen Witz über die Theaterdirectoren zu machen erlaubte.

Kann es uns also nicht einfallen, Victor als Bürgen für das von ihm Behauptete anzuführen, so werden wir doch nicht umhin können, ihm als einer Stimme der Tagesmeinung Beachtung zu schenken. Auch noch von andern Seiten wird bestätigt, man habe damals allgemein geglaubt, das »Anthem« sei für die Stuarts gesetzt. Welches Weges bedurfte es denn wohl, um von einem Händel'schen Krönungsanthem auf die abenteuerliche Idee eines Anthems für den letzten Regenten aus dem Hause Stuart zu gerathen? eines sehr einfachen, wie uns scheint. Mehr noch als die Königlichen, benutzten die Jacobiten ihre Lieder zu Parteiwaffen; die grofse Zahl ihrer politischen Gesänge ist uns aus späteren Sammlungen bekannt geworden. In der Wahl und Aneignung waren sie ganz rücksichtslos; vieles dichteten oder erneuerten sie auf Grund alter schottischer Gesänge, anderes entlehnten sie englischen Liedern; jedes beliebt werdende loyale Lied war sicher, bald einen jakobitischen Doppelgänger zu bekommen. Kein Gesang liefs sich leichter parodiren, als der von Carey: mit Aenderung eines einzigen Wortes (»*long* to reign over us« in

»*soon* to reign over us«) war er für jeden Jakobiten in einen wahren Leibgesang verwandelt; selbst die ursprüngliche Fassung musste ihnen ganz unverfänglich erscheinen, weil sie in ihrer Allgemeinheit sich auf einen früheren Stuart beziehen liefs, was denn auch von der Partei um so zuversichtlicher geschah, da der Gesang anonym im Druck erschienen und nach Aller Erinnerung bei irgend einer Gelegenheit zu Ehren des Hauses Hannover nicht zu Tage getreten war.

Was wir hieraus zunächst entnehmen ist dies, dass Simpson's Thesaurus Musicus schnell in die jakobitischen Kreise eindrang und Carey's Gesang zunächst bei den Anhängern der Stuarts Wurzel schlug (die ihn mit geringen Aenderungen sogar auf Trinkgläser schnitten, deren noch zwei erhalten sind), und beim Ausbruche der Empörung vielfach öffentlich gesungen wurde — gesungen mit dem Anfange "God save *great James* our King," den man dann auf Befragen für ein altes Lied auf König James ausgeben konnte. Unverdächtige Zeugen (Arne, Burney, Benj. Cooke) bestätigen, es mit diesem Anfange gehört zu haben.

Ferner wissen wir nun auch, welcher Umstand die Königlichen auf dieses Lied und auf die veränderte Anfangszeile führte: es war der *jakobitische* Gesang, nicht etwa die Schönheit der Melodie oder der Verse; trotzend also sang man "God save *great* GEORGE our King". Die Zeitungsnachricht über die erste Aufführung (S. 397), welche von dem Kunstwerthe des Stückes schweigt und nur die patriotisch-loyale Gesinnung der Versammlung hervor hebt, drückt die ursprüngliche Absicht der Königlichen richtig aus.

Und endlich begreift man jetzt, wie sich selbst in den königlichen Theatern die Meinung verbreiten konnte, das Stück entstamme der Zeit des letzten Stuart. Indem man den Jakobiten diese Waffe entwand, wusste man also nicht, dass damit nur ein früheres Eigenthum zurück gefordert war; arglos wurde die jakobitische Fabel aufgenommen, und bei der Gewöhnung an Händel's Anthem verwickelten sich die Begriffe »alt« und »Anthem« zu einem hundert Jahre lang unlöslichen Knäuel.

Nur noch éine Entgegnung muss beantwortet werden, bevor wir diesen Knäuel als völlig abgewickelt ansehen dürfen. Man hat eingewendet (*Gauntlett* in Notes and Queries, 2. Serie VII, 64), wenn Carey den Gesang geschrieben hätte, müssten wenigstens Arne und Burney darum gewusst haben. Arne instrumentirte das Stück für Drurylane wo seine Gattin die erste Sängerin war (seine Handschrift befindet sich jetzt im Besitz des Hrn. Oliphant in London), Burney für Coventgarden. Beide

haben viele Jahre später erklärt, über den Ursprung des Gesanges nichts weiter angeben zu können, als dass er der allgemeinen Meinung nach »von der katholischen Capelle James' II. um 1688« gesungen sei — und beide scheinen den Vorsatz gefasst zu haben, hier nicht klüger sein zu wollen als die »allgemeine Meinung«, sonst würde ein wenig Nachdenken sie gelehrt haben, dass eine katholische, gröfstentheils aus neu angeworbenen italienischen Musikern bestehende Capelle nur lateinische Kirchenstücke, keine englische Balladenmelodien vortrug. Was indess die persönliche Zeugenschaft der genannten Männer anlangt, so war Burney, als Carey starb, 18 Jahre alt, kam aber erst im nächsten Jahre (1744) nach London, und Arne befand sich nebst seiner Gemahlin von 1742 bis zum Herbst 1744 in Irland (*Burney*, history IV, 662—63). Schon desshalb konnte keiner von ihnen über Carey's letzte Werke, die Umstände seines Todes und seine Hinterlassenschaften näher unterrichtet sein; Arne scheint überhaupt dem Kreise Carey's, wenigstens in den letzten Jahren, ferner gestanden zu haben.

Aber auch Carey's nächste Freunde, die Lampe, Worsdale u. A. streiften seit 1741 im Lande umher, wo sie hauptsächlich mit Carey's Theater- und Gesangstücken in den traurigen Kriegszeiten ihr Leben fristeten*); aus ihrer Nichtbetheiligung an der Vorstellung für seine Wittwe lässt sich schliefsen, dass sie zur Zeit seines Todes ebenfalls noch nicht nach London zurück gekehrt waren. Carey's Vereinsamung und Verarmung in seinen letzten Tagen wird uns hieraus erst recht begreiflich; er, der die Theater und den Gesellschaftsgesang mit so reichen Schätzen versehen hatte, war in der Bedrängniss der Zeit unfähig, sich mit seinen eignen Stücken sein Brod zu erwerben.

So ist wahrscheinlich ausser Schmidt niemand im Stande gewesen, die Sache aufzuklären. Und Schmidt sprach wohl gelegentlich davon zu Händel und andern Bekannten, durch welche es später verbreitet wurde; aber wie sollte er bei seiner äusserst zurückhaltenden Natur sich veran-

---

*) »Im Jahre 1741 kamen Lampe und seine Frau und deren Schwester, nebst dem Sänger Sullivan, den beiden Messings und Jemmy Worsdale, nach Preston Gild und darauf nach Chester, wo sie den Dragon of Wantley, die Dragoness, Amelia und anderes aufführten. Es traf sich dass ich zu Chester auf der Schule war, als die Gesellschaft dort anlangte, und ich hörte sie häufig. Shuter, damals ein Knabe von etwa 12—14 Jahren, war Lampe's Livréediener und ein absonderlicher Pickelhäring, welcher alle Darsteller, und namentlich Worsdale in Carey's Gesang *Young Roger came tapping at Dolly's window* [S. 360], so trefflich abconterfeite, dass dieser ihm bald dafür die Knochen zerbrochen hätte.« *Burney*, history IV, 662.

lasst finden, öffentlich davon zu reden, da in keiner einzigen Zeitung die Frage nach dem Verfasser laut wurde? zudem war er von 1746 bis 1749 von England entfernt. — Man muss niemals ausser Acht lassen, dass *God save the King* bei weitem nicht der einzige Gesang war, welcher in jenen entscheidenden Tagen die Begeisterung anfachte; ein Kriegslied drängte hier das andere. Am (und seit dem) 31. October wurde in Drurylane »the Ode of *Britons never will be Slaves* [d. i. Rule Britannia, von Arne], by Mr. Lowe and Mrs. Arne« gesungen (*Gen. Advertiser* v. 31. Oct. und 1. Nov. '45). Am vierten November schon wieder »A new Song with a Chorus, call'd *the Subscription*, by Mr. Lowe and others«, den Ankündigungen zufolge allein in diesem Monate an zwölf Abenden wiederholt; am 11. November dazu »*Rise, Glory, rise*«, ebenfalls von Lowe, dem ersten öffentlichen Sänger des *God save the King*, vorgetragen. Und am 14. November zu Ende des Schauspiels abermals ein neuer, von Händel für das Freiwilligencorps der Londoner Altstadt gesetzter Kriegsgesang: »A Chorus Song, set by Mr. *Handel*, for the *Gentlemen Volunteers* of the CITY of LONDON — by Mr. Lowe and others« (*Gen. Advert.* v. 14. Nov. u. f.), »by particular desire« am 15ten wiederholt, desgleichen am 16ten, 18ten, 19ten und 20sten.*) Das Theater in Goodman's-Fields kündigt für October 28, 29 und 30 (Geburtstag des Königs) an: »a Concert of Vocal and Instrumental Musick. Divided into two parts. The Concert to conclude with the Chorus of *Long Live the King*« (s. *Gen. Advert.*). Dies war Händel's Anthem, welches man also jetzt durch »*Long live* the King« von dem inzwischen neu aufgekommenen »*God save* the King« unterschied. Wiederholt wurde es November 1, 4—9, 11—14, 18—23, 25—29: also fast ununterbrochen 25mal! und weil die Concerte hier auch nach dem 29. November jeden Abend stattfanden, darf man annehmen, dass die Krönungshymne nunmehr selbstverständlich jedesmal zum Schlusse gesungen worden. Man kann ohne Uebertreibung sagen, dass Carey's Gesang schon

*) »This day is published, A Song made for the Gentlemen Volonteers of the City of London, and sung by Mr. Lowe at the Theatre Royal in Drurylane. Set to Musick by Mr. *Handel*. Printed for John Simpson.« (*Gen. Advertiser* v. 15. Nov. '45.) Auch Walsh druckte das Stück; bei der Anzeige einer Subscription auf »*J. Travers*, 18 Canzonets or Songs for 2 & 3 voices, the words chiefly from M. Prior« bei J. Walsh heisst es weiter: »of whom may be had, this day published, A Song made for the Gentlemen Volunteers of the City of London, and sung by Mr. *Lowe*, at the Theatre R. in Drurylane, with universal applause. Set to musick by Mr. *Handel*«. (*Gen. Evening Post* v. 26. Nov. '45.) Der genannte Gesang von Händel war bisher nicht aufzufinden.

im November vor den genannten Stücken zurück trat. Mit der unerwartet schnellen Bewältigung des schottischen Aufstandes hörte denn auch das Kriegsgeschrei der Londoner Theater auf. *God save the King* erhielt sich in den häuslichen Kreisen, von welchen aus es nach und nach die ganze Nation durchdrang: und als sodann über den Ursprung eines nunmehr geheiligten Nationalgesanges gerathen und gestritten wurde, legte Schmidt sein bündiges Zeugniss dafür ab. Seine Erklärung vom Jahre 1796 würde zwar, funfzig Jahre früher veröffentlicht, viele Irrthümer verhütet und thörichte jakobitische Fabeln zu Boden geschlagen haben — aber wäre ihr Gewicht und ihre Glaubwürdigkeit dadurch etwa gröfser geworden?

— Nur wenn man so den streng geschichtlichen, auf die Wesenheit des Gegenstandes gerichteten Weg einhält, kann man über die Entstehung des grofsen Königsgesanges zur Gewissheit gelangen. Jene Zeit, in welcher er als ein neues Lied hervor trat, muss von der späteren, welche ihn als einen heiligen Nationalschatz verehrt, bestimmt geschieden werden; es ist thöricht zu meinen, dass schon um 1745 derjenige Grad von Eifer und Neugierde hinsichtlich seines Ursprunges vorhanden war, welcher doch erst aus seiner später gewonnenen Bedeutung hervor gehen konnte. Dieses Goldstück nationalen Gesanges galt zuerst den Leuten nur etwas als ein vortrefflich der Zeitlage entsprechendes politisches Lied; seinen wahren Gehalt ahnte der Tondichter in der Stunde des Schaffens, sonst niemand — bis das gleichsam noch unerkannte, noch unverwerthete Naturgold durch allgemeine dauernde Volksgunst nach und nach seine Läuterung und sein Gepräge erhielt.

(Ergänzende Nachträge zu dieser Abhandlung werden in einem späteren Bande folgen.)

VII.

HÄNDEL'S ORGELBEGLEITUNG

ZU

SAUL,

UND DIE NEUESTE ENGLISCHE AUSGABE DIESES ORATORIUMS.

Unlängst ist von der deutschen Händelgesellschaft das Oratorium Saul ausgegeben. Das Vorwort desselben weist hin auf eine Abhandlung der Jahrbücher, welche alles das zur Sprache bringen werde, was bei diesem Oratorium merkenswerth und für die Kenntniss Händel'scher Praxis wichtig ist. Diese Mittheilungen erfolgen hier in steter Rücksichtnahme auf die englischen Ausgaben, namentlich auf die neueste Partiturausgabe von Rimbault (London, 1857), was hoffentlich unsern Lesern nur angenehm sein wird, weil ihnen auf solche Weise ein Urtheil gestattet ist in einer Sache, die doch immer nur von sehr wenigen nach den ersten Quellen untersucht werden kann.

Das Original des Saul ist das verwirrteste und unleserlichste aller Händel'schen Manuscripte; eine zitternde, durch Krankheit gelähmte Hand, welche dem Fluge der Gedanken nur mühsam zu folgen vermochte, ist überall zu erkennen. Auch sein Handexemplar, eine der werthvollsten und interessantesten Partituren in der Sammlung des Herrn Victor Schölcher, ist voller Aenderungen, Bemerkungen, Directionsangaben u. dgl., die zum Theil nur mit Bleistift kurz oder unleserlich angedeutet sind. Dies ist also ein Gegenstand, bei welchem ein Herausgeber sein Geschick beweisen kann, und ich will nicht leugnen, dass ich den Saul erst nach längerer Vorübung im Lesen Händel'scher Handschriften angegriffen habe. Eine bedachtsam abwägende Vergleichung des Originals mit

dem Handexemplar ergiebt indess auch eine völlig sichere Partitur und belohnt dadurch die aufgewandte Mühe. Beide Quellen haben dem genannten Rimbault zu Gebote gestanden und aus ihnen will er eigner Versicherung zufolge »verschiedene wichtige Fehler« früherer Ausgaben berichtigt haben: dies ist der Grund, wesshalb wir seine Ausgabe hier besonders in's Auge fassen.

Obwohl Händel Anfang und Schluss der Arbeit angegeben hat, bedarf es doch erst einer Untersuchung um sicher zu wissen, dass er mit seinen Daten wirklich den Beginn und die Beendigung der Composition hat bezeichnen wollen. Rimbault hebt nun sein Vorwort zu Saul mit folgenden Worten an: »Das Originalmanuscript dieses Oratoriums ist unglücklicher Weise zu Anfang und am Ende unvollständig, so dass wir nicht genau erfahren können wie lange es den grofsen Componisten beschäftigt hat«. Dass der *Anfang* des Oratoriums unvollständig erhalten und desshalb der Beginn der Arbeit nicht zu ermitteln sein soll, ist gewiss eine erstaunliche Behauptung, denn von dem Anfange ist Alles erhalten, selbst die Ouvertüre. Vor dem ersten Chore neben dem Datum »*July* 23. 1738« steht als allgemeine Ueberschrift »*Saul. An. Oratorio. Act* 1. *Scen* 1«; ferner ist dieses Blatt, auf welchem der Chor anhebt, als Bogen »1 et 2« bezeichnet: zwei unumstöfsliche Beweise, dass Händel mit dem ersten Chore, und nicht etwa mit der Ouvertüre, seine Arbeit anfing. Wir wissen daher den Tag, an welchem die ersten Takte von Saul nieder geschrieben wurden, so gut wie den Anfang irgend eines seiner genau datirten Werke. Dasselbe gilt von der Beendigung der Composition — doch dies erfordert eine besondere Untersuchung, die zum Theil vor den Augen der Leser geführt werden kann. Die Originalhandschrift enthält in fortlaufender Bogenzählung

»Sinfonia«		=	8	Blätter, ohne Bogenbezeichnung
Bogen	»1 et 2«	=	8	Blätter
»	»3«	=	4	»
»	»4«	=	10	»
»	»5«	=	4	»
»	»6«	=	6	»
»	»7«	=	5	»
»	»8«	=	4	»
»	»9«	=	4	»
»	»10«	=	4	»
[Lücke am Ende des ersten und am Anfange des zweiten Aktes]				
Bogen	»16«	=	4	Blätter
»	»17«	=	16	»

Bogen	»18«	= 8	Blätter	
"	»19«	= 4	"	
"	»20«	= 4	"	
"	»21«	= 34	"	
Posaunenchor		= 6	"	, am Ende des Bandes
zusammen 113 Blätter in hoch gr. 4°.				

Ein Quartbogen hat vier Blätter; man sieht also aus dieser Aufstellung, dass nachträglich an vielen Orten Einschaltungen vorgenommen wurden und dass der ganze Ausgang des Oratoriums eine Umgestaltung erfuhr. Die Zusätze sind auch ohne Bogenzählung an der Dinte und dem weisseren Papiere kenntlich. Zu ihnen gehört der Chor »*Oh fatal day*«; nur der Schluss desselben ist in der alten oder ersten Handschrift erhalten, und unter diesen Schluss schrieb Händel mit der Dinte der jüngeren Handschrift »*den* 27 *Septr* 1738«, ohne Zweifel nachdem er den neuen Mitteltheil des Chores eingeordnet hatte. Hieraus geht hervor, dass Händel wider seine Gewohnheit nur desshalb ein mitten im letzten Akte befindliches Stück mit einem Datum versah, weil es dasjenige des ganzen Oratoriums war, an welchem er zuletzt arbeitete; alles folgende bis zum Schlusse ist ältere Handschrift. Die übliche volle Schlussbezeichnung mit Namen und *S. D. G.* blieb weg, da sie hier in der Mitte der Partitur irre leitend gewesen wäre. Kein Zweifel also, dass Saul in den neun Wochen vom 23. Juli bis zum 27. September 1738 entstand.

Die Bezeichnungen der Orgelbegleitung, welche nunmehr unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen werden, finden sich nur in dem Handexemplare und nur bei diesem éinen Oratorium. Sie sind sämmtlich erst nachträglich mit Bleistift geschrieben, höchst wahrscheinlich zu einer Aufführung, welche Händel zu dirigiren plötzlich behindert war*), woraus wir entnehmen dürfen, was indess auch die Angaben selbst lehren, dass seine Art die Orgel zu begleiten von dem damals allgemein Ueblichen erheblich abwich.

Die erste Bezeichnung dieser Art steht zu Anfang der Ouvertüre oder *Sinfonia* (wie Händel das aus vier Sätzen bestehende, von seiner sonstigen Ouvertürenform sehr abweichende Vorspiel mit Recht genannt hat, was zu beachten Hrn. Rimbault indess viel zu kleinlich däuchte) und lautet »*O. t. s. e Ott. forte*«, d. h. *Organo tasto solo e ottava, forte* — eine Bezeichnung, welche über die der Orgel zugetheilte Mitwirkung

*) Derselben Meinung ist Hr. John Bishop in Cheltenham, ein gründlicher Kenner Händel's.

nicht den geringsten Zweifel lässt. In dem ganzen Satze diente sie also nur zur Verstärkung des Basses, indem sie diesen nebst seiner unteren Octave mitspielte. Dieselbe Angabe wird uns in der Folge auffallend häufig begegnen.

Bei dem zweiten Satze der Sinfonia war schon ursprünglich die Orgel im Basse angegeben, wie auch das Clavier und sogar noch die Theorbe. In Arnold's Ausgabe steht nur *Organo e Cembalo* und darnach auch in der von Rimbault, die weiter nichts ist als ein Abdruck Arnold's mit neuen Fehlern, z. B. hier *Bassoon* statt *Bassons*, *Violino solo* statt *Oboe solo*, u. dgl. m.

Der dritte Satz ist ein Orgelconcert, wie Händel deren zu der Zeit, als das Oratorium Saul entstand, mehrere schrieb. Hier concertirt die Orgel mit dem Orchester, ihr Part ist also völlig ausgeschrieben, doch nur in dem Handexemplare, während das Original einen früheren Entwurf bietet. Bei Rimb. p. 9,7 *) fehlt unten *Contrabassi* und oben *Bassons e Violoncelli col Organo*, Bemerkungen die auch desshalb wichtig sind, weil man daraus entnimmt, dass die Orgel den Bass von Anfang an mitspielt, nicht erst mit dem Solo beginnt. Dieselbe Angabe fehlt bei Rimb. p. 14 im letzten Takte; p. 15,3 muss es heissen *Organo solo, ad libitum;* p. 11,9 ist *Tutti, forte* überflüssig und widersinnig, weil das Tutti schon zwei Takte zuvor eingefallen ist — aber auch dies ist nur eine Wiederholung aus Arnold's Ausg. p. 12, obwohl man dort die Bemerkung auf den ersten Blick als Druckfehler erkennt! Der Wechsel von *tutti* und *solo* ist in diesem Oratorium bei Rimb. mehr denn hundert mal falsch angegeben oder ganz unbezeichnet gelassen, doch fehlt mir der Raum dies im Einzelnen nachzuweisen. **)

Der letzte Satz der Sinfonia hat bei Arn. und Rimb. die Vorzeichnung » *Violini unisoni senza Oboe* «; bei Händel steht aber über der ersten Zeile » *senza Hautb.* « ***) und sodann Takt 9 » *tutti* « d. i. Violinen und Oboen vereint.

---

*) Ich bediene mich dieser mir zweckmäfsig scheinenden Abkürzung und bezeichne die Seite mit der grofsen, den Takt mit der kleinen Ziffer.

**) Die Orgelstimme ist bei uns nach Händel's Handexemplar gedruckt, demzufolge in den Tuttisätzen die Orgel mitzuspielen hat; nur S. 16 in unserer Ausg. des Saul stehen aus Versehen Pausen, die man indess leicht als Druckfehler erkennen wird.

***) So schreibt Händel stets, ebenfalls *Bassons* statt *Fagotti*, dem Gebrauche seiner Zeit folgend, welche diese Instrumente in der Sprache derjenigen Nation benannte, von der sie am meisten gebraucht, durch die sie am weitesten verbreitet waren.

Erster Akt.

Der grofse Anfangschor »*How excellent,* Wie wunderbar schallt, Herr, dein Preis« ist bei Arn. ganz ohne Vortragsbezeichnung gelassen; Rimb. überschreibt ihn *Maestoso,* aber bei Händel steht *A tempo giusto.* Arnold hat p. 25,2—3 im Continuo den Druckfehler [Notenbeispiel] für [Notenbeispiel]; Rimb. p. 25,3—4 ebenfalls. Um aber vor dem alten Arnold noch etwas voraus zu haben, setzt er p. 27,1 [Notenbeispiel] wo es heissen muss [Notenbeispiel]; item p. 20,3—5 [Notenbeispiel] statt [Notenbeispiel]. Diese Kleinigkeiten führe ich nur ganz beiläufig an und übergehe die fast zahllose Menge ähnlicher Zierden.
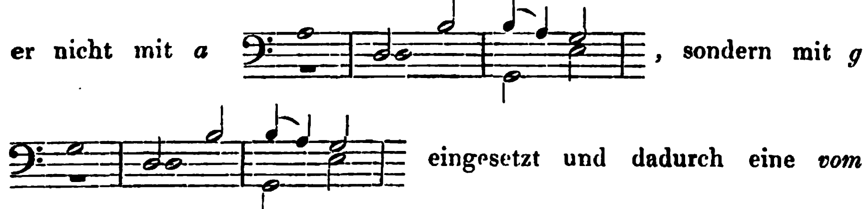
Hier mit dem Beginn des Gesanges wird die Orgelbegleitung natürlich von gröfserer Wichtigkeit. *Organo et Bassi* schrieb Händel zuerst dem Continuo vor. In dem Handexemplare giebt uns dann die Bleifeder durch den ganzen Satz das Genauere: zuerst das uns schon verständliche *O. t. ʃ. e Ott. forte;* bei dem Eintritt des Chores *Org. pieno, forte* d. h. volle starke Orgelbegleitung, und dieses gilt bis zum Schlusse des Gesanges; bei den 6 Takten Nachspiel heisst es *Org. tasto ʃolo e Ottava,* hier tritt also wieder die Behandlung des Vorspiels ein. An drei Stellen bei einer einzelnen Bassnote im Zwischenspiele des Chores steht *ʃ. O.,* senza Organo; aber es fehlt, wohl nur aus Versehen, an zwei ähnlichen Stellen (S. 25,2 und 26,3 unserer Ausg.) und ist von uns in Klammern hinzu gefügt. Man muss gestehen, dass die Orgelbegleitung des Chores hiedurch eine sehr einfache Gestalt gewinnt, aber bei aller Einfachheit eine solche, auf die man ohne Händel's Angabe schwerlich gekommen wäre.

Die folgende sehr zarte Sopranarie »*An infant*« etc. ist einfach mit *senza Organo* bezeichnet, soll also ohne Orgel vorgetragen werden. Für die einleitenden 4 Takte sind in den Handschriften keine Instrumente angegeben; aus der Bemerkung »*V. pianiss.*« bei Takt 5 ist aber, wie immer

in solchen Fällen, zu entnehmen, dass ein *Tutti*, d. h. nach der alten Orchestersprache das vereinigte Spiel von Violinen und Oboen, vorauf ging. Arnold und Rimb. haben nur Violinen; ersterer giebt im 5. Takte abermals an »*Viol. Pianiss.*«, was seiner Vorzeichnung nach überflüssig ist, dem mit Händel's Weise Vertrauten aber doch dienen kann, das Richtige zu vermuthen; Rimb. lässt dies weg.

Der anschliefsende Satz von prachtvoll einfacher Charakteristik »*Along the monster,* der Gottesläugner trat einher« hat *Organo tasto solo e ottava, forte.* In solchen Fällen ist die Angabe der Orgelbegleitung gewiss unschätzbar, da man hier mit unsern heutigen Begriffen sicherlich irre gegangen wäre und weit eher die Singstimmen mit der Orgel unterstützt, als, wie Händel, die Unisonobegleitung mit gänzlicher Nichtbeachtung des Gesanges verstärkt hätte. Nicht minder belehrend ist dieselbe Bemerkung *Organo tasto solo, e ottava, forte* bei dem folg. kurzen Halbchore »*The youth*« etc., denn auch hier würde man sich sonst wohl unbedenklich aus den Singstimmen eine Orgelharmonie gebildet haben.

Erst der längere fugirte Chor *Our fainting* etc. hat die Angabe *Organo pieno, come stà in parti* d. i. volle Orgel so wie es in der Partitur steht. Im Original hat Händel den Chor in Noten aufgezeichnet, welche um die Hälfte kleiner sind, und dabei bemerkt »*in allabreve*«, wonach Schmidt ihn so ausschrieb wie er gedruckt ist. Bemerkenswerth ist noch, dass der Chor in *C*dur steht, obschon er sich vorwiegend im Bereiche von *G*dur bewegt und auch in dieser Tonart schliefst. Noch Arnold hat ihn mit Recht in *C*dur gedruckt, und Rimbault ist sich gewiss sehr weise vorgekommen als er statt dessen das *G*dur-♯ vorzeichnete. Hätte Händel bei dem Anfange wirklich *G*dur im Sinne gehabt, so würde er nicht mit *a*



, sondern mit *g* eingesetzt und dadurch eine *vom Standpunkte unserer neuen Tonarten aus* regelrechte Beantwortung erzielt haben. Der Satz in jetziger Fassung, und so namentlich gleich der Anfang, ist keiner bestimmten neueren Tonart zuzurechnen, sondern gehört in den Bereich der sogen. Kirchentöne, wo die fugirte Beantwortung andern Gesetzen unterliegt. Hiernach steht der Satz in der mixolydischen Tonart, beginnt aber mit der Dorischen, in welcher er auch Takt

9—11 seine erste Cadenz macht. Der Anfang *g—d* wäre hier geradezu verkehrt gewesen, einmal wegen der angeführten Cadenz in *D*, und sodann wegen der Tonart; denn *g—d* als absteigende Quarte ergiebt die sogen. hypo-mixolydische Tonart, welche, wie ihr Name anzeigt, unter der mixolydischen Tonart steht, von ihr abhängig und abgeleitet ist, und daher nicht das Hauptmotiv des Gesanges *über* ihr beginnen kann. Unter der Herrschaft der Kirchentonarten wurde nicht nach der Theilung der Octave (wo die Quinte der Quarte entspricht, und umgekehrt), sondern nach den Tonarten beantwortet; was man später als die sogen. freie Beantwortung, meistens ganz ohne Grund, angewandt hat, war in dem Bereiche der alten Tonarten das durchaus Gesetzmäfsige. Soviel nur beiläufig über einen Gegenstand, der namentlich unsern reformlustigen Musiklehrern noch immer nicht klar werden will. — Diese Anlehnung an die alte Tongestaltung ist mir einer der Beweise, dass Händel den Chor nicht ursprünglich selbst entworfen, sondern nach der Vorlage eines bedeutend älteren Meisters ausgearbeitet, zum guten Theile wohl nur einfach entlehnt hat; die Quelle war aber bisher nicht zu ermitteln.
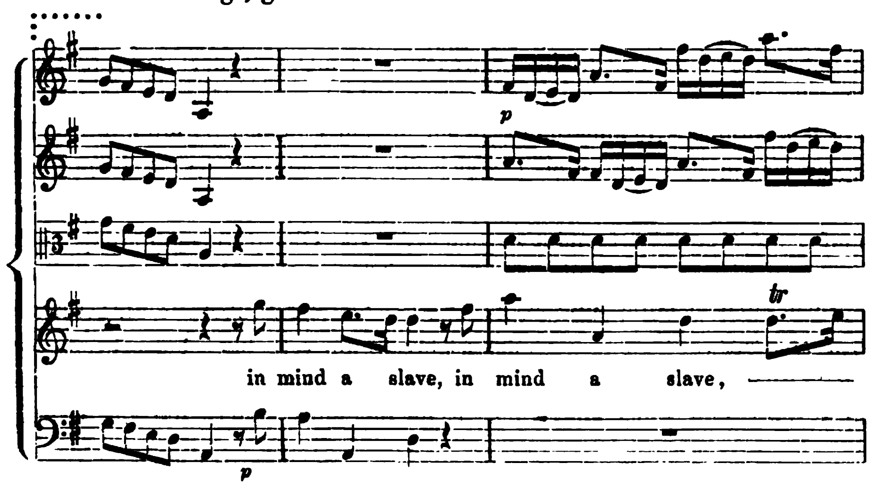
Das *Halleluja*, der Beschluss der Siegesfeier, ist *Organo pieno*, mit voller Orgel, vorzutragen. Die ersten sieben und die letzten zwölf Takte fehlen in Händel's Handschrift, in welcher sich aber noch zwanzig Takte befinden, die nicht zur Verwendung kamen; éin Takt, der jetzige dreizehnte der Partitur, ist nachträglich mit Bleistift so geändert wie er in Schmidt's Abschrift steht. Hier zuerst also tritt das Handexemplar ergänzend ein und giebt uns Gewissheit, die auf anderem Wege schlechterdings nicht mehr zu erlangen wäre. Weitere und viel bedeutendere Stellen werden bald folgen.
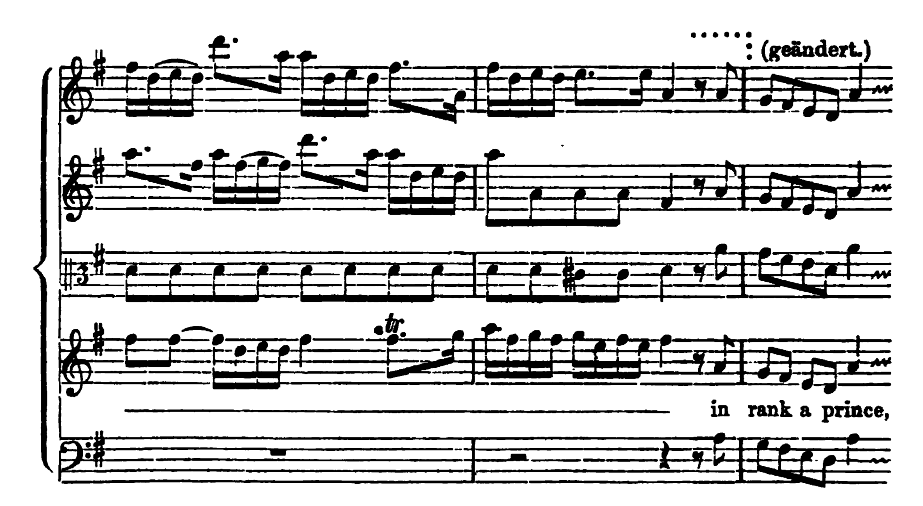
Nun beginnt die zweite Hälfte des ersten Aktes, in welcher die handelnden Personen aus der Menge hervor treten. Die Arie Michal's *Oh godlike youth* hat keine Angaben hinsichtlich der Orgelbegleitung. Bei dem zarten Charakter und der leichten Begleitung des Satzes wird dies (wie in allen folgenden ähnlichen Fällen) heissen sollen, dass hier keine Orgel zur Anwendung kam. Die Vorzeichnung der Instrumente fehlt in den Handschriften und alten Drucken, Rimb. schreibt vor die Oberstimme »*Violini*«. Aber wenn Händel eine *Arie* ohne Angabe der begleitenden Instrumente lässt, so heisst es fast ohne Ausnahme: *tutti* d. i. herkömmliche Besetzung, nämlich Violinen und Oboen; und wenn er (wie gewöhnlich von ihm geschieht) ein *accomp. Recitativ* ohne Angabe der Instrumente ausschreibt, so bedeutet es ebenfalls: herkömmliche Be-

setzung, d. h. nur die vier Streichinstrumente. Bei Michal's Arie schreibt Händel überdies zu Anfang des Gesanges »*Violini*«, will sagen *senza Oboe*, und darin haben wir einen sicheren Fingerzeig, auch steht zu Ende des 1. Theiles *Tutti* d. i. Violinen und Oboen. Das alles lässt Rimb., wie vor ihm Arnold, einfach weg. Auch heisst die Ueberschrift nicht blofs *Larghetto*, wie bei ihm p. 53, sondern *Larghetto, e piano*, und dies giebt einen kleinen Unterschied, denn wenn Händel *e piano* überschreibt, so meint er damit für den ganzen Satz das, was wir jetzt etwa durch *dolce* bezeichnen.

David's Gesang *Oh king* ist nur von zwei Violinen nebst Bass begleitet und auch ausdrücklich so bezeichnet; Viola und Orgel sind nicht genannt. Hier zuerst tritt ein anderer Vorzug des Handexemplars zu Tage: Zusätze, Kürzungen, Aenderungen, Verbesserungen in der Melodie. Bei diesem Satze sind es hauptsächlich nur Versetzungen der Singstimme, doch wie ausdrucksvoll und willkommen solche oft sein können, lehren uns schon die früher, namentlich im Samson und Allegro mitgetheilten.

Der Arie Merab's *What abject thoughts* ist nachträglich und wie zur Vorsicht *senza Organo* beigeschrieben, weil der leidenschaftliche Charakter des Satzes irre leiten könnte. Die Instrumente sind wieder nicht angegeben, aber aus dem Takt 3 stehenden »*Viol.*« zu bestimmen. Arnold und Rimb. haben nur Violinen, lassen auch die Bemerkung Takt 3 weg, womit aller Anhalt verloren geht. Später liefs Händel den Satz von Sigr. Galli »una quarta piu bassa ex D♯« singen. Von Bedeutung ist die Kürzung von 5 Takten, wodurch eine ganz unnöthige und keineswegs dankbar zu singende Wiederholung wegfällt; die zwischen Takt 18 und 19, S. 64 unserer Ausg., gestrichenen Takte sind
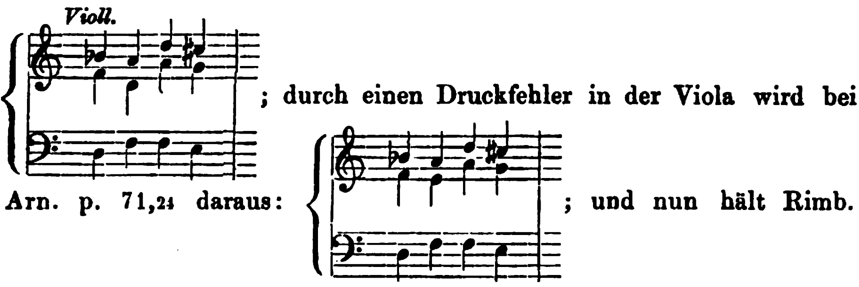




Jonathan's Arie *Birth and fortune* ist auch als *senza Organo* bezeichnet. Nach Arn. bilden 2 Violl., Viola und Bass die Begleitung; Rimb. schreibt lieber eine solche Verkehrtheit nach, als dass er sich die Mühe nähme, einen Blick auf Händel's Handschriften zu werfen, wo deutlich steht »*V.* 1 & 2, *H.* 1 & 2« also Violinen und Oboen für die Oberstimme, wobei Viol. II und Ob. II nur an einzelnen Stellen eine zweite Stimme bilden, und »*Violin* 3 *et Viola*« also eine dritte Violine mit der Viola zusammen. Durch den ganzen Satz ist überdies der Wechsel von *Violini* und *Tutti* angedeutet, eine einzige kleine Stelle abgerechnet.
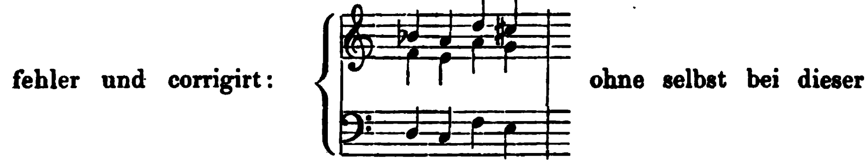
Merab's Recit. und Arie S. 70 wurden ihrer hohen Lage wegen vielfach transponirt, die Arie (*My soul* etc.) für »the Boy« nach Händel's Anweisung einmal eine Terz, ein andermal eine Quarte tiefer. Ueber die Verwendung der Orgel ist nichts gesagt; wir legen dies wieder so aus, als ob *senza Org.* geschrieben wäre, um so mehr da der Bass nicht für Orgelbegleitung geeignet ist. Die sonstige Instrumentation ist so ziemlich der der vorigen Arie Jonathan's gleich, indem Viol. I u. II mit Ob. I u. II zusammen gehen und Viol. III sich der Viola anschliefst. Zudem lässt Händel die Singstimme, um dieselbe, dem leidenschaftlichen Inhalte gemäfs, noch einschneidender zu machen, von Oboen unisono mitspielen, während Violinen allein die begleitenden Oberstimmen bilden; er schreibt ausdrücklich »*Violini*« und zu Anfang des Gesanges über die Singstimme »*col Hautb.*« vor — aber alles das ist für Rimb. vergeblich bemerkt, dieser bleibt auch hier bei einem einfachen Abdrucke Arnold's, wonach Violinen unis. und eine Viola von einem Ende bis zum andern die Begleitung

abspielen. Kann man sich wundern, wenn auf Grund dieser »Originalausgaben« von einer mangelhaften, wenig sorgfältig ausgeführten Instrumentation Händel's gesprochen und allerlei wohlgemeinte Ausfüllung beschafft wird?

Michal's Arie *See, with what* etc. ist mit *senza Organo* bezeichnet, wieder nur aus Vorsicht, weil hier bei der orgelmäfsigen Anlage und überaus dünnen Begleitung sonst sehr leicht die Orgel hinzu-gezogen werden könnte. Die Bezeichnung *Allegro* fehlt dem ersten Theile, ergiebt sich aber aus der Vorzeichnung: ₵. Hier kann ich nicht umhin, einen falschen Accord bei Rimb. zu berühren, weil die Bedeutung desselben nicht eben in dem Fehler an sich liegt, sondern in der Art wie er entstanden ist. Der Takt S. 74,21 lautet bei Händel:



; durch einen Druckfehler in der Viola wird bei Arn. p. 71,24 daraus: ; und nun hält Rimb. den Druckfehler für richtig, dagegen das *f* im Basse für einen Druckfehler und corrigirt:



ohne selbst bei dieser fraglichen, der Aenderung bedürftigen Stelle Händel's Handschriften eines Blickes zu würdigen. Ueber ein solches Verfahren sind weitere Bemerkungen überflüssig.

Die originelle Musik S. 76 zu der Volksscene, dem Sang und Spiel der israelitischen Frauen, ist aus dem Drucke bei Arn. und Rimb. nicht zu begreifen. Sie schreiben vor: *Carillon* (statt *Carillons*), *Violino* I (statt *Violini*, d. h. sämmtliche Violinen) und *Organo tasto solo*. Letzteres ist richtig, aber nur für die ersten 4 Takte; mit dem letzten Achtel des 4. Taktes beginnt nämlich eine ganz andere Musik, bei welcher die 1. Violine die Oberstimme, die zweite den Bass übernimmt und *die Orgel schweigt* — deutlich bezeichnet mit *Viól.* I über der Violinlinie, mit *Viol.* II *senza Organo* über der Orgellinie. Dieser Mitteltheil ist 24 Takte lang

und bildet Dreiviertel der ganzen Sinfonia; die 4 Takte, welche noch folgen, sind eine Wiederholung der 4 Anfangstakte, wobei wieder, der Angabe zufolge, *Organo tasto solo, forte* auftreten soll. Demnach bezieht sich die Mitwirkung der Orgel lediglich auf die wenigen einleitenden und abschliefsenden, stark vorzutragenden Takte, nicht auf den Piano-Mittelsatz, wo sich die Violinen theilen. Wer will behaupten, solches nach Arn. und Rimb. mit seinem eignen Scharfsinne heraus gebracht zu haben?

Wo möglich noch schlimmer sieht bei ihnen die Instrumentation des Frauenchores S. 78—81 aus. Das Vorspiel beginnt mit den ersten 4 Takten der Sinfonia, lässt dann in den folgenden 4 Takten die Viola hinzu treten und dabei die Orgel mit dieser, nicht mehr mit den Violinen, unisono gehen. Bei Arn. und Rimb. setzt aber die Viola gleich zu Anfang ein, so dass die folgenden Takte nicht eine Verstärkung, sondern eine einfache Wiederholung bilden, und die Orgel steht dabei um eine Octave zu tief, auch heisst der 4. Takt derselben nicht [Notenbeispiel] sondern [Notenbeispiel], und bei den Violinen nicht [Notenbeispiel] sondern [Notenbeispiel]. — Sodann ist der Schluss um seine eigentliche Wahrheit und Wirkung gebracht. In die beiden letzten Wiederholungen der Preisworte auf David »zehntausend Lieder, zehntausend Lieder preisen ihn!« stimmt das Heer, oder ein Theil desselben, wie unwillkürlich mit ein: Händel bemerkt beim ersten Sopran »*e Tenore* I. *all'* 8va«, beim zweiten »*e Ten.* II. *all'* 8va«, beim Alt »*e Bassi all'* 8va« *); zu gleicher Zeit ist durch ein »*e Viola*« die Viola den Violinen zugewiesen, die Orgel

---

*) Hierbei ist (mit Bleistift, wie alles übrige) unter das *c* des Alt zweimal ein *a* geschrieben, genau so: [Notenbeispiel: *e Basso all'* 8va.], und soll dies vielleicht bedeuten, dass der Bass die Terz der Melodie in der Octave zu singen hat, also [Notenbeispiel]. Hiernach würden in uns. Ausgabe die Takte 80,10 und 81,4 im Basse eine Aenderung erfahren.

mit »*Organo tasto solo e l'ottava, forte*« bezeichnet, und durch »*e tutti Bassi*« hier plötzlich das ganze Bassorchester aufgerufen. Dadurch begreift sich erst die plötzliche und tiefe Wirkung, welche der Schluss des Liedes auf Saul machte. Von alle dem bei Arn. und Rimb. keine Spur!!

Saul's kurzer Ausruf S. 81 ist *senza Organo;* der volle Chor S. 82 zuerst *Organo pieno,* von Takt 5 an *Org. tasto solo e l'ottava, forte,* die beiden Schlusstakte wieder *Org. pieno.* Auch bei so kurzen Sätzen ist Händel immer noch bedacht, durch neue Mittel die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit zu erhöhen.
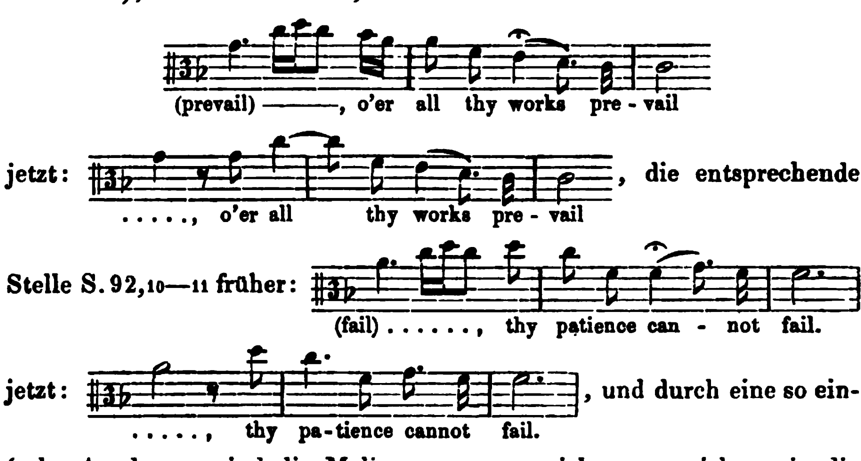
Bei Saul's Arie *With rage* etc. ist die Bleistiftbemerkung im Handexemplare »*Organo tasto solo e l'ottava bassa*« stärker verwischt, als an manchen andern Stellen, vielleicht absichtlich. Ganz dieselbe Angabe finden wir bei seiner nächsten, im Charakter sehr ähnlichen Arie *A serpent* etc. S. 93, aber dort nicht verwischt. Doch soll die Orgelbegleitung wohl bei beiden Sätzen gelten.

Fell rage etc. S. 88, von Michal, ist *senza Organo.* Zu Anfang schreibt Händel ausdrücklich *piano,* Rimb. aber *forte.* Die Oberstimme haben erste Violine und Flöte (Traversa) gemeinsam, wobei letztere mehrfach *solo* auftritt; Arn. und Rimb. lassen die Traversa in der Vorzeichnung ganz weg, deuten aber doch wiederholt (wenn auch nicht immer, noch überall am rechten Orte) das Solo in der Partitur an, erwecken also die Meinung, es solle *Viol. solo* und Tutti dann *Violini unis.* heissen. So ist diese zarte Musik ihres eigentlichen Glanzes, ihrer eigenthümlichen Färbung beraubt, namentlich wenn man die sonstigen Fehler noch mit in Anschlag bringt. Z. B. Takt 10 soll Tutti nicht *piano* sondern *forte* einfallen; T. 16 ist Tutti zu früh angegeben und dieser ganze Takt im Basse



bei Rimb. ausgelassen; Takte 17 und 70 sind nicht [...] sondern so [...] zu drucken, andeutend dass der Flöte hier eine freie Cadenz gestattet ist, wesshalb Händel auch über die Pausen der andern Linien ein 𝄐 setzte; T. 18 soll Tutti nicht *forte* sondern *piano* gegeben werden; in demselben Takte bei dem 2. Viertel steht *piano,* zu Anfang des 19. Taktes ebenfalls, zu Anfang des 20sten *forte,* theils verkehrt theils überflüssig; Takt 34 fehlt *Trav. solo,* u. s. w.

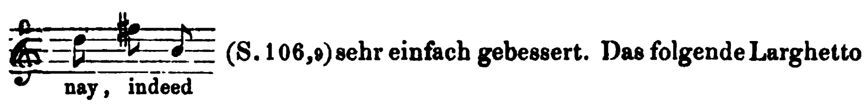
David's Gesang vor Saul *Oh Lord* etc. ist gleich anfangs als ohne Mitwirkung des Claviers und der Fagotti vorzutragen bezeichnet, das Fehlen aller Angaben hinsichtlich der Orgel bedeutet hier also ganz klar *senza Organo*. Von Bedeutung sind einige nachträgliche Aenderungen in der Melodie (die Rimb. nicht berücksichtigt, vielleicht nicht einmal bemerkt hat); die Cadenz S. 91,18—19 lautete früher:



jetzt: ..., die entsprechende Stelle S. 92,10—11 früher: ... jetzt: ..., und durch eine so einfache Aenderung sind die Melismen um so viel gesangreicher wie die Schlussworte ausdrucksvoller geworden.

Capricious man etc. von Merab bleibt *senza Organo*. Für Sig^ra^ Galli wurde die Arie um eine kleine Terz tiefer gesetzt. Der Schluss ist nachträglich geändert und verbessert durch Kürzung des Da Capo, welches hier nicht recht passend war, weil bei der Länge des Satzes der Inhalt ohnehin zur vollen Geltung kam, und namentlich weil der Mitteltheil, obwohl in *D*moll einsetzend, doch in *F*dur, der Tonart des Hauptsatzes, mit einem vollen Schlusse endet. Händel hat am Schlusse die üblichen Ruhezeichen hinzu gefügt und dabei bemerkt *Fine senza Da Capo;* aber bei Rimb. bleibt es trotzdem so wie es durch Zufall vor hundert Jahren in den Druck gekommen ist.

Jonathan's begleitetes Recitativ S. 105—6 ist bei Arn. und Rimb. ohne Ueberschrift (*Lento*). Hier beginnt die grofse Lücke in Händel's Manuscript, es fehlen fast ein Dutzend Tonsätze, für welche das Handexemplar jetzt die einzige Quelle ist. Eine schwer zu betonende und unnöthig hoch einsetzende Stelle [Notenbeispiel: nay, indeed] ist nachträglich durch



(S. 106,9) sehr einfach gebessert. Das folgende Larghetto soll *senza Organo*, der anschliefsende lebhafte Satz *Organo tasto solo, e l'ott. bassa* genommen werden.

Am Ende dieses Satzes bemerkt Händel selbst »*Chorus*«, anzudeuten dass eine Arie des Hohenpriesters in *D*moll (S. 274 im Appendix uns. Ausg. mitgetheilt) wegbleibt. Bei diesem Schlusschore des 1. Aktes soll *Organo pieno, come stà in parti* mitwirken, also hier bei einer Fuge etwa so, wie ein herkömmlicher Schlendrian sich die Mitwirkung der Orgel bei Händel's Oratorien fast überall zu denken pflegt.

Das wäre denn der erste Akt. Auch von allen Angaben für die Orgelbegleitung ganz abgesehen, ist der verwahrlofte Zustand, in welchem die neueste englische »Originalausgabe« uns namentlich die Arien und mehrstimmigen Solosätze bietet, wahrhaft schreckenerregend, denn nach Rimbault (wie nach den früheren engl. Ausgaben) sind alle 14 Sologesänge dieses Aktes fast ohne irgend welchen Wechsel eintönig lediglich von Viol. I. II, Viola und Bässen zu begleiten, während doch die Originalhandschriften eine so grofse Mannigfaltigkeit angeben oder mindestens errathen lassen, wie sie bei Händel's Orchester nur immer möglich war. Wie der erste Akt, so ist in den englischen Ausgaben das ganze Werk behandelt, wesshalb es unnöthig sein wird, auch in den beiden folgenden Akten die Fehler einzeln aufzuzeigen; nur bei einigen Besonderheiten werden wir darauf Bezug nehmen.

Zweiter Akt.

Der prachtvolle Anfangschor ist als *Organo tasto solo e l'ottava, forte* bezeichnet, die Orgel soll sich also dem basso ostinato anschliefsen und ihm eine möglichst kraftvolle durchdringende Stärke verleihen. Mit dem Eintritt des Mittelsatzes, wo ein anderer Grundbass erscheint, kommt *Organo pieno*, mit der Wiederkehr des basso ostin. wieder *Organo t. s. e l'ottava, forte*, und so bis zu Ende. Auch diese Angaben sind wieder sehr belehrend.

Bei Jonathan's Arie *But sooner* etc. steht *Organo tasto solo e l'ottava bassa.*

Such haughty beauties, von David, ist *senza Organo*. Mit Bleistift ist noch bemerkt »S[ra] Avollo« d. h. Avolio, welche die Partie wohl in Dublin sang.

S. 132 ff. Eine ganz neue Ordnung musste bei der herrlichen Gesangscene zwischen Jonathan und Saul hergestellt werden. Von den drei Strophen singt Jonathan zuerst zwei, dann folgt Saul's bewegte Antwort, darauf Jonathan's noch um einen Schlusssatz vermehrte dritte Strophe. Bei dem Druck der Einzelgesänge warf Walsh aus Rücksichten der Sparsamkeit die drei Strophen zusammen, was bei ihm einigermafsen zu entschuldigen ist, da er nicht das ganze Werk heraus brachte, aber unbegreiflich ist es, dass alle folgenden Partiturausgaben bis auf Rimb. herab ihm folgten, auch in der mangelhaften Angabe der Instrumente. Sämmtliche Sätze werden von Orgelbässen begleitet, der Saul's S. 134 »*Organo tasto solo basso*«, wo also die Octaven wegbleiben.

Your words, von David, ist im Vorspiele *Organo tasto solo e l'ott. bassa*, während des Gesanges *senza Organo*, im Nachspiele wieder wie im Vorspiele. Die Vorzeichnung der Instrumente fehlt bei Händel, also auch unser *Tutti unisoni* d. i. vereinigte Violinen und Oboen.

S. 143, das Duett zwischen David und Michal ist *senza Organo*. Hier tritt wieder die Originalhandschrift ein. Der anschliefsende, auf dieselben Tongedanken erbaute Chor *Is there a man* beginnt mit *Organo pieno*, d. h. mit passenden vollen Orgelgriffen auf Grund des Continuo; Takt 12 heisst es *Organo come stà in parti*, also soll von hieran die Orgel ebenfalls mehrstimmig mitgehen, aber im Anschlusse an den Contrapunkt der Partitur; von T. 24 an, wo *Organo tasto solo e l'ottava* steht, soll die Orgel nur den Grundbass nebst seiner (oberen) Octave anschlagen; aber schon T. 27 heisst es wieder *Organo pieno come stà in parti;* und endlich T. 33 und 34, welche Nachspiel und Schluss des Chores bilden, *senza Organo:* fünf verschiedene Angaben, deren Werth kein sachkundiger Mann unterschätzen wird. Dieser kleine Chor von 34 Takten ist ein Musterbild Händel'scher Orgelbegleitung.

In dem Handexemplare ist hier mit Bleistift bemerkt »*a Solo for the Violin*«, ohne Zweifel für Dubourg in Dublin, wofür die folgende *Sinfonia* in *C*dur wegfiel. Der erste Satz der Sinfonia ist *senza Organo;* der zweite Satz derselben hat über dem Continuo die nachträgliche merkwürdige Anweisung »*senza Org.* 2do«, woraus wir ersehen, dass Händel bei seinen Aufführungen ausser zwei Flügeln auch *zwei* (kleinere) *Orgeln* verwandte. Im »Israel« werden ebenfalls zwei Orgeln erwähnt.

S. 158, das zweite Duett zwischen David und Michal ist ebenfalls *senza Organo*. Die Aenderung des Schlusses nahm Händel schon im Originalmanuscript vor, also bald nach der Vollendung des Werkes und

sicher vor der ersten Aufführung, weil alle späteren Aenderungen ohne Ausnahme nur im Handexemplare angebracht wurden; doch war inzwischen schon nach dem ersten Entwurfe der Druck von Walsh vorbereitet, der mit seiner falschen Angabe der Instrumente unverändert in alle späteren Ausgaben aufgenommen ist, obwohl ausser den beiden authentischen Handschriften auch noch die Abschrift des jüngeren Schmidt für Georg III. nur die kürzere, dramatischere Fassung als gültig aufweist. Ein Zeichen der Genauigkeit, mit welcher Rimb. das Original Händel's durchsah oder vielmehr durchblätterte, findet sich auf der vorletzten Seite des Duettes. Die fünf letzten Takte dieses Satzes nämlich stehen nicht an der rechten Stelle, sondern (durch Schuld des Buchbinders) erst weiter unten auf der 2. Seite des 13. Blattes — Rimb. aber entblödete sich nicht in das Original zu schreiben »5 bars wanting«! Mit ähnlichen und ebenso verkehrten Bemerkungen hat er Händel's Handschrift an mehreren Orten verunstaltet.

S. 161. Der von Saul an Michal gesandte Bote hiefs zuerst einfach *Messenger*, ist aber im Handexemplare mit Recht in *Doeg* verändert, der als der böse Diener Saul's zu allem Schlechten willfährig war. Michal's Arie *No, let the guilty* ist *senza Organo*.

Bei dem nächsten Recitative Merab's S. 165 muss man von jedem Herausgeber verlangen, dass er sich die in dem Handexemplare enthaltene Version aneigne; denn ursprünglich schloss sich dasselbe an die *Es*-dur-Arie der Michal mit einem Sextenaccord auf *E*dur, und zwar ohne irgend welche Nöthigung oder Berechtigung, da es in *D*dur endet und eine Arie in *G*moll einleitet. Indem Händel später das Recitativ mit dem Sextenaccord von *D*dur begann, knüpfte er passend an *Es*dur an und bewahrte die Einheit der Tonart; auch die harmonischen Gänge sind um so viel besser geworden, dass nur der Stumpfsinn selbst dies alles übersehen kann. Die anschliefsende schöne Arie ist *senza Organo*, d. h. der Grundbass soll von Contrabass und Violoncell allein ausgeführt und von dem Cembalisten mit passenden Harmonieen begleitet werden.

Der *Sinfonia* S. 168 ist für die Dauer des ganzen Satzes *Organo pieno* beigeschrieben; dem Schlusschore *Org. pieno, come stà in parti*, ebenfalls für beide Theile desselben gültig. Am Ende steht:

Fine dell Atto 2do
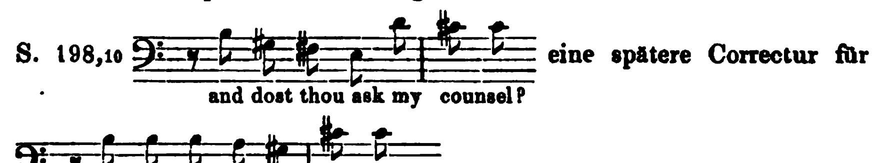
Agost 8. : 1738.

Dienstag
den 28. dieses.

Das durch Punkte Abgetrennte ist mit anderer Dinte geschrieben; am 8. August war also der 2. Akt im ersten Entwurfe, am 28sten aber bis hierher alles in der Aus- und Ueberarbeitung fertig.

Dritter Akt.

Der Beschwörungsgesang der Hexe ist *senza Organo*. Die Partie ist von Händel für Tenor gesetzt, weil Hexe im Englischen männlich ist, später aber für Alt (Miss Young) eingerichtet; die oberen Noten in unserer Ausg. bezeichnen den ursprünglichen Tonsatz, die unter ihnen stehenden die späteren Aenderungen für Alt. In Samuel's Recitativ ist

S. 198,10 

eine spätere Correctur für

S. 200 ff. Bei der kurzen Schlacht-Sinfonia ist *Organo pieno* angegeben und *Allegro* vorgeschrieben, was bei Arn. und Rimb. fehlt. Dieses Allegro steht nicht über der Partitur, sondern nur über den Posaunen, welche sich am Ende der Handschriften befinden. Aber wo sind die Posaunen bei Rimbault? So unglaublich es scheinen mag, er hat sie ganz weggelassen und damit mehreren Takten der Sinfonia auch den richtigen Grundbass entzogen. Er versichert aber in seinem Vorworte: »Die Posaunenstimmen, welche sich in Randall's Ausgabe am Ende des Bandes befinden, sind hier an den betreffenden Orten in die Partitur eingeschlossen«. Schon Arnold traf diese weise Einrichtung, vergafs aber bei mehreren Sätzen die Posaunen ganz, unter andern auch bei dem vorstehenden (p. 178), *und genau bei denselben Sätzen vergafs Rimb. sie ebenfalls*. Weil er nun im Vorworte beständig auf Randall's Ausgabe Bezug nimmt, nach der er doch nicht einen einzigen Takt der seinigen hat drucken lassen, dagegen die von Arnold nirgends auch nur mit einem Worte erwähnt, obwohl die seinige doch nichts ist als ein schimpflicher Nachdruck derselben, so erhellt deutlich genug, dass er das Vorwort nur geschrieben hat um seine Leser absichtlich zu täuschen.

David's Arie *Impious wretch* ist *senza Organo*. Als Instrumente giebt Händel ausdrücklich an: Viol. I und Ob. I, Viol. II und Ob. II, Viol. III und Viola; Takt 8 beim Beginn des Gesanges Violinen allein, zuerst *p*, dann *pp*; hierauf *Tutti*, dann wieder Violinen allein — überall den

musikalischen Gedanken und dem Sinne der Worte aufs beste entsprechend. Arnold hat von alle dem garnichts, gar keine Instrumente — aber das Verdienst, durch einen wahren Betrug das Falsche erst ausdrücklich an die Stelle des Richtigen gesetzt zu haben, gebührt Rimbault, indem er, seinen Vorgänger wieder überflügelnd, eigenmächtig nur Viol. I, II und Viola vorschrieb.

S. 208—10. Wir kommen nun zu dem allbekannten Trauer- oder Todtenmarsche und damit zu einem Stücke, welches bei seiner Bedeutung doch wohl eine besonders treue Wiedergabe der von Händel angeführten Instrumente und Vortragsweisen beanspruchen dürfte, und doch wie kaum je ein anderes von Grund aus verzerrt, verdorben ist. Arnold und Rimbault stehen hier wieder für éinen Mann. Eine ihrer Vorzeichnungen lautet »*Tromb.* 1. 2.« nach einer bei ihnen beliebten Abkürzung, die ohne Ausnahme *Tromba* bedeutet und auch hier nicht etwa *Trombone* heissen kann, weil in Saul nirgends zwei Posaunen, wohl aber stets zwei Trompeten auftreten. Dennoch müssen es Posaunen sein (Trompeten wirken überhaupt nicht in diesem Marsche mit), und selbst die Noten der dritten Posaune befinden sich in ihrer Partitur, aber mit der Vorzeichnung »*Violoncello e Contrabasso*«! Die unterste Bassstimme ist bei ihnen lediglich als »*Cemb.*« (Cembalo) bezeichnet: so dass hiermit die unglaubliche Zumuthung an uns ergeht, den Marsch von Anfang bis zu Ende mit dem Claviere, als Hauptinstrument, zu begleiten, die Orgel aber nebst sonstigen Bass-Blaseinstrumenten gänzlich wegzulassen! Man vergleiche nun was Händel schreibt. Er setzt vor den Continuo *Bassi tutti piano* d. i. sämmtliche übliche Bassinstrumente (von uns immer einfach durch *Bassi* bezeichnet) herbei gezogen und piano gespielt, dazu unterhalb der Linie *senza Organi e Cembalo* d. i. ohne Orgeln bis Takt 9 wo es heisst *Organi senza altri Bassi*, und *ohne Cembalo durch den ganzen Satz*. Also das einzige Instrument des Continuo bei Arn. und Rimb. wird hier ausdrücklich allein als dasjenige bezeichnet, welches neben allen übrigen *nicht* mitwirken soll, wie es ja auch nur natürlich ist. Hinsichtlich der Orgel schreibt Händel noch T. 9 zwischen die Linien der Flöten »*e Organi*« d. h. die Orgeln sollen die Melodie der Flöten mitspielen. Takt 21 steht unter dem Basse *Tutti, e Organi, piano;* Takt 25 wieder *Organi senza altri Bassi* und *e Organi* zwischen den Flöten; endlich T. 29 für die 4 Schlusstakte *Tutti, e Organi, piano.* Mit großer Sorgfalt hat Händel nicht nur die passenden Instrumente für die Tonfärbung gewählt, sondern auch durch Wiederholung des Piano bei jedem

Einschnitte dem Ganzen die rechte einheitliche Stimmung zu erhalten gesucht; der ganze Tonsatz soll piano erklingen, die Tuttistellen sollen einen gröfseren Nachdruck bewirken nur durch ihre Masse, nicht durch ihre Stärke. Und alle diese Züge eines mit vollster Betheiligung des Gemüthes sorglich ausgeführten Bildes sind verwischt unter den rohen Händen der genannten Editoren. Hiermit noch nicht zufrieden, beginnt Rimb. (wie freilich auch schon seine Vorgänger, Novello u. A.) den angehängten Clavierauszug mit einem *forte* und schwingt sich in der Folge (bei den Tuttistellen) zweimal zum *Fortissimo* auf. Nach solchen Vorarbeiten that dann Signor Costa, der Roheste unter den Rohen in deren Händen sich zur Zeit unsere Klassiker befinden, kühn den letzten Schritt, indem er für die Krystallpalast-Concerte mit Hülfe einer Riesenkesselpauke — Kanonen dazu setzte. Zu dieser Verwüftung des Ideals durch den gemeinsten, sinnlosesten Materialismus haben allein die englischen Herausgeber und Bearbeiter den Grund gelegt, da ihr Machwerk bis dahin für alle Welt die einzige Quelle war.

Die dem Trauermarsche folgende kurze Einleitung zu dem nächsten Chore ist *senza Organo*. In den bisherigen Ausgaben stehen diese 7 Takte ganz beziehungslos im Appendix mit der wunderlichen Bezeichnung »*Elegy*«, deren Erklärung im letzten Bande von Händel gegeben werden soll.

Der Chor *Mourn Israel* ist mit *Org. tasto solo* bezeichnet; ob und was noch mehr hier stand, lässt sich nicht erkennen, da die Stelle gänzlich verwischt ist.

David's erster Gesang *Oh let it not*, von Mr. Beard (Tenor) gesungen, ist *Organo tasto solo e ottava bassa*, *piano* zu nehmen. Der zweite *From this unhappy day*, von Mrs. Arne (Sopran), später von Sig[ra] Galli vorgetragen, *senza Organo*. Der dritte *Brave Jonathan*, für Sig[ra] Galli (Mezzosopran oder Alt), hat keine Anweisung hinsichtlich der Orgel, da der Continuo selbstverständlich auf blofse Clavierbegleitung deutete.

Der kurze Chor *Eagles were not* ist *Organo pieno*. Hier hat Schmidt, oder wer sonst, Händel's Bleistiftangabe mit Dinte nachgezogen.

Die vierte und letzte Arie in David's Klaggesang, *In sweetest harmony*, ist *senza Organo* und ohne Bezeichnung der oberen Instrumente, die aber nach dem Charakter des Satzes nur Violinen sein können. Der Chor *Oh fatal day*, in welchen die Arie einmündet, ist *Organo pieno*, die Soli dazwischen und das Nachspiel sind *senza Organo*. Ueber die ausserordentliche Bereicherung, welche dieser herrliche Chor in unserer Ausgabe erfahren hat, wollen wir hier nicht weiter reden.

Die letzte Arie *Ye men of Judah* ist wieder als *Organo tasto solo, e ottava bassa* bezeichnet.

Der grofsartige Schlusschor ist *Allegro* (nicht *a tempo giusto* wie bei Rimb.) überschrieben, womit natürlich nicht eine zu eilige, der ungeheuren Tonmasse unangemessene Bewegung gemeint ist. Bei dem Vorspiele steht *Organo tasto solo, e ottava;* mit dem Eintritt des Gesanges *Organo pieno;* bei dem neuen fugirten Motiv S. 245 *Organo pieno come stà*, also nach der Partitur zu spielen; zu Anfang der zweiten Hälfte des Chores *Org. tasto solo, e ottava,* zugleich steht hier in den Handschriften abermals ein *Allegro,* welches wir aber nicht weiter berücksichtigt haben, weil eine zweimalige Angabe derselben Bewegung nur irre führen könnte; vierzehn Takte weiter heisst es wieder *Org. pieno,* und von hier an müssen Org. t. s. und volle Orgel sich noch öfter ablösen, nämlich so oft als das Motiv in der einzelnen Stimme piano mit dem Fortesatz des vollen Chores wechselt, aber dies ist von Händel und auch bei uns nicht weiter angegeben, da es jedem vernünftigen Dirigenten von selber klar ist. Das kleine Nachspiel des Chores und damit der Schluss des grofsen Werkes soll gemäfsigt sanft und *senza Organo* vorgetragen werden. Die letzten zehn Takte sind nicht im Original erhalten; mit dem elften Takte bricht es auf voller Seite ab, und somit ist auch das Datum der Beendigung der ersten Bearbeitung verloren gegangen, wenn ein solches, wie zu vermuthen, auf dem letzten Blatte stand.

Ueberall wo in unserer Ausgabe hinsichtlich der Instrumente etwas angedeutet ist, was nicht bei Händel steht, sind Klammern gesetzt. Mancherlei, wie schon bemerkt, bleibt dem Dirigenten überlassen. So u. a. in der Arie Jonathan's *Birth and fortune*, wo S. 67,24 die zweite Violine der Stimme der Viol. III und Viola zugewiesen ist, wonach unsere Druckart der oberen Linie (♩♩ nach oben und unten zugleich) eigentlich nicht richtig wäre; aber Händel's Angabe gilt doch immer nur bis dahin wo die Violinen wieder zweistimmig eintreten, steht auch nur hier, nicht bei der ähnlichen Stelle S. 69, wesshalb das beste schien, die Oberstimme gleichmäfsig zu drucken und übrigens dem Ausführenden zu überlassen, sich hier, was die Vertheilung der ihm zur Verfügung stehenden Instrumente anlangt, die beste Klangwirkung heraus zu suchen. Dies ist überhaupt bei Händel anzuwenden: Freiheit, selbstthätiges Ordnen und Schaffen im Gebrauch der angegebenen Mittel, *nur von den Mitteln selbst muss man nicht abweichen.* Der Weg, auf welchen uns

der wüste Zustand der gedruckten Ausgaben Händel'scher Werke, der englischen sogenannten Originalausgaben, geführt hat, muss zunächst gänzlich verlassen werden, wenn wir uns in Händel's Instrumentation zurecht finden und in das volle Verständniss seiner Werke eindringen wollen. Man setze nur die halbe Mühe der bisherigen Versuche, Händel's Oratorien mit Auslassung wesentlicher Instrumente neu zu instrumentiren, an das Studium seiner Originale, und das Ergebniss wird ein überraschendes sein.

Was Händel's Benutzung *zweier Orgeln* anlangt, so dürfen wir zwar nicht meinen, als habe er die Aufführung von der Mitwirkung dieser zwei Orgeln abhängig gemacht, da er seine Werke mitunter an Orten aufführte, wo nur éine Orgel vorhanden war (z. B. im Findlingshospital); aber als für Coventgarden, den eigentlichen Schauplatz seiner Oratorien, bestimmt, ersehen wir doch daraus, nach welcher Seite hin er seine Mittel ausdehnte wenn er einigermafsen freie Hand hatte. Möge nun auch einige Rücksicht auf das Theater mit in Anschlag zu bringen sein, so wird doch immer als Regel gelten, dass Händel die Orgeln bei der Mitwirkung von Gesangwerken nie so grofs wünschte dass sie aufhörten Soloinstrumente zu sein und durch Schwere und Massenhaftigkeit des Tones Gesang und Orchester bedrückten, wie solches bei unsern Kirchenorgeln unzweifelhaft der Fall ist. Concertorgeln, die zu Händel's Oratorien passend wären, müssen erst wieder gebaut, zu diesem Zwecke gleichsam neu geschaffen werden; unsere bisherige Praxis aber, auch die mit Orgel, wird, *sofern sie Händelisch sein will*, durch das nunmehr klar erkennbare Verfahren Händel's allerdings über den Haufen geworfen. Es ist nicht der Zweck des gegenwärtigen Aufsatzes, dieses weiter auszuführen: hier sollte nur der Zustand der bisherigen Originalausgaben beleuchtet werden, um denen, die noch immer so vertrauensselig nach dem Auslande blicken, womöglich die Augen zu öffnen, und um hinsichtlich der Orgelbegleitung zunächst den reinen Thatbestand darzulegen. Welche Folgerungen sich hieraus ergeben, wie weit das für Saul Vorgeschriebene auf andere Händel'sche Oratorien anzuwenden sei, wie sich dieses alles zu der Ansicht und Uebung einer späteren Zeit verhalte — das wird erst in den nächsten Jahrbüchern zur Besprechung kommen.

VIII.

BEETHOVEN'S

VERBINDUNG MIT

BIRCHALL UND STUMPFF

IN LONDON.

Von den genannten Verhältnissen war das eine geschäftlicher, das andere freundschaftlicher Natur.

1.

Beethoven und Birchall.

Birchall war Besitzer einer ansehnlichen Musikhandlung, die nach seinem Tode an C. Lonsdale überging. Letzterer, der noch am Leben ist und dessen Sohn Rob. Lonsdale die Handlung fortsetzt, war längere Zeit Geschäftsführer bei Birchall und wurde als solcher in Verlagsangelegenheiten Beethoven's Correspondent. Sämmtliche hier veröffentlichte Schreiben befinden sich in den Händen des Hrn. Robert Lonsdale und sind mir von demselben freundlichst zur Verfügung gestellt.

Die französischen Zuschriften Beethoven's sind von ihm selber aufgesetzt, die übrigen nur unterzeichnet, was hier durch besonderen Druck hervor gehoben ist. Diese Geschäftsbriefe bedürfen keiner Erklärungen, folgen hier desshalb der Reihe nach ohne weitere Zwischenbemerkungen. Den Anfang macht ein undatirtes, in Beethoven's Namen abgefasstes Billet, und mit diesem beginnt denn auch sofort das klassische Englisch aus Wien.

1. Beethoven an Birchall.

Mr. Beethoven send word to Mr. Birchall that it is severall days past that he has sent for London Wellington's Battel Sinphonie and that Mr. B.[irchall] may send for it at Thomas Coutts. Mr. Beethoven wish Mr. B^l. would make ingrave the sayd Sinphonie so soon as possible, and send him word in time the day it will be Published that he may prevent in time the Publisher at Vienna.

In regard the 3. Sonata which Mr. Birchall receive afterwerths there is not wanted such a g[t]. hurry and Mr. B. will take the liberty to fixe the day when the are to be Published.

Mr. B.[irchall] sayd that Mr. Salomon has a good many tings to say concerning the Simphonie in G [? A].

Mr. B.[eethoven] wish for a answer so soon as possible concerning the days of the Publication.

2. Beethoven an Birchall.

Herren Birchall. London.

Wien den 22. Nov. 1815.

Inliegend erhalten Sie den Clavierauszug der Symphonie in A. Der Clavierauszug der Symp. Wellingtons Sieg in der Schlacht von Vittoria ist vor 4 Wochen mittelst des Geschäftsträgers Herrens Neumann, an die HH. Coutts & C°. nach dorthin abgegangen; welche demnach schon längst in Ihren Händen sein müssen.

In 14 Tagen erhalten Sie noch das Trio und die Sonate, wogegen Sie an d. H. Thomas Coutts & C°. die Summe von 130 Gold # [£ 65] bezahlen wollen. Ich bitte Sie sich mit Herausgabe dieser Musikstücke zu beeilen, und mir alsogleich den Tag der Herausgabe von Wellingtons Symphonie anzuzeigen, um dass ich hier meine Maasregeln darnach nehmen kann.

Mit Hochachtung verharre ich

ergebenst

Ludwig van Beethoven

Mp.

3. Beethoven an Birchall.

Mons. Birchall. Londres.

Vienne le 3 *Feb., den* 1816.

Vous receues vi joint.

Le Grand Trios p. PF. V. & V[llo]. Sonata pour PF. & Violin — qui form le reste de ce qu'il vous à plus a me comettre. Je vous prie de vouloir payer le some de 130 *Ducats d'Holland come le poste lettre a M[r]. Th. Cutts & C[o]. de votre Ville e de me croire avec toute l'estime et consideration*

Votre tres humble

Serviteur

Louis van Beethoven.

4. Ries (in London) an Birchall.

Mr. Ries Compt^s to Mr. Birchall — and has just received a letter from his friend Beethoven — dated the 20th. of Jan: — in which he mentions that the Simphonie in A — must not come out before the Month of June, as the Musicseller in Vienna can not have it printed before. the Sonata with Violin as well as the Trio is to arrive with the next post — the Sonata is to appear in the Month of May — Beethoven himself will fixe the time for the Trio —

Thursday [Postmarke: 7 o'clock, Feb: 8. 1816.]
38 Foley Place. *)

5. Beethoven an Birchall.

Received March 1816 of Mr. Robert Birchall — Musicseller, 133 New Bond Street — London; the sum of One Hundred & thirty Gold Dutch Ducats, value in English Currency Sixty Five Pounds, for all my Copyright and Interest, present and future, vested or contingent, or otherwise within the United Kingdom of Great Britain & Ireland in the four following Compositions or Pieces of Music composed or arranged by me, viz.

1st. A Grand Battle Sinfonia, descriptive of the Battle and Victory at Vittoria, adapted for the Pianoforte and dedicated to his Royal Highness the Prince Regent — 40 Ducats.

2nd. A Grand Symphony in the key of A, adapted to the Pianoforte and dedicated to

3d. A Grand Trio for the Pianoforte, Violin and Violoncello in the key of B.

4th. A Sonata for the Pianoforte with an Accompaniment for the Violin in the key of G. dedicated to

And, in consideration of such payment I hereby for myself, my Executors and Administrators promise and engage to execute a proper Anignment thereof to him, his Executors and Administrators or Anignees at his or their Request and Costs, as he or they shall direct — And I likewise

*) Hierbei findet sich die Bemerkung von Lonsdale's Hand:

Beethovens Battle Symphony	printed in London	Jan. 15, 1816,	in Vienna	April 1816.
Sonata op. 96	= = =	Oct. 30, 1816,	= =	Jan: 1817.
Trio op. 97	= = =	Dec. 5, 1816,	= =	Jan: 1817.
Symphony in A op. 98	= =	Jan. 6, 1817,	= =	Dec: 1818.

promise and engage as above, that none of the above shall be published in any foreign Country, before the time and day fixed and agreed on for such Publication between R. Birchall and myself shall arrive.

L. van Beethoven.

6. Beethoven an Birchall.

Mr. Birchall. London.

Vienne 22. *Juillet,* 816.

Monsieur,

J'ai reçu la déclaration de proprieté de mes Oeuvres entierement cedé a Vous pour y adjoindre ma Signature. Je suis tout a fait disposer a seconder vos voeux si tôt, que cette affaire sera entierement en ordre. en egard de la petite somme de 10 ⌗ *d'or le quelle me vient encore pour le fieux de la Copieture de poste de lettre&c. comme j'avois l'honneur de vous expliquier, dans une note detaillé sur ces objectes. Je vous invite donc Monsieur de bien vouloir me remettre ces petits object, pour me mettre dans l'état de pouvoir Vous envoyer le Document susdit. Agrées Monsieur l'assurance de l'estime la plus parfait avec la quelle j'ai l'honneur de me dire*

Louis van Beethoven.

Copying	1.	10.	0.
Postage to Amsterdam	1.	0.	0.
— Trio . .	2.	10.	0.
£	5.	0.	0.

7. Lonsdale an Beethoven.

Aug. 14. 1816.

Sir,

Mr. Birchall received yours of the 22[nd]. of last Month and was surprised to hear you have not yet received the additional £ 5. 0. 0. to defray your Expences of Copying &c. He assures you the above sum was paid to Messrs. Coutts & C[o]. March 15[th]. last to be transmitted to Messrs. Fries & C[o]. of Vienna for you which he supposed you would receive as safe as the previous sum. In consequence of your last letter, inquiry has again been made at Messrs. Coutts & C[o]. respecting it and they have referred to their books and find that Messrs. Fries & C[o]. were written to on the 13[th]. of May and in that letter the following extract respecting you was contained:

"London. May 13, 1816.

To Messrs. Fries & C°. — We have received from Mr. Birchall a further sum of Five pounds on your account, for the use of Mr. Beethoven, you will therefore please to account to that Gentleman for the same, and include the amount in your next Bill upon us — Coutts & C°."

If Mr. Beethoven will call on Messrs. Fries & C°. and get them to refer to that letter, no doubt it will be immediately paid as there is a Balance in their favor at Messrs. Coutts & C°. of £ 5. 0. 0. which was not included in their last Bill on London.

Mr. Birchall is sorry you have not received it so soon as you ought, but he hopes you will be convinced the fault does not lay with him as the money was paid to the Bankers the day after Mr. Ries spoke about it.

Mr. Birchall wishes particularly to have the Declaration return'd to him as soon as possible and likewise wishes you to favor him with the Dedications and Operas which are to be put to the Trio — Sonata — and the Grand Symphony in A. The Publication of the Sonata has been delayed a long time in consequence of that — but he hopes you will not delay forwarding *all on the receipt of this.* When you write again, Mr. Birchall will be glad to know your sentiments, respecting writing Variations to the most favorite English, Scotch or Irish Airs for the Pianoforte with an Accompaniment either for the Violin or Violoncello — as you find best, about the same length as Mozart's Airs »*La dove prende*« and »*Colomba o tortorella*« and Handel's *See the conquering Hero comes* with your Variations, be so good when you oblige him with your terms &c. to say whether the Airs need be sent you, if you have many perhaps mentioning the names will be sufficient — In fixing the price Mr. Birchall wishes you to mention a Sum that will include Copying and Postages.

For R. Birchall
C. Lonsdale.

8. Quittung von Beethoven.

Recu de Messieurs Fries & Comp^e. d'ordre e pour Compte de Messrs. Thomas Coutts & Co. Londres Cinq Livres Sterling dont — double Quittance ne servant que pour simple. Vienne le 3 *Aout,* 1816.

Ludwig van Beethoven.

9. Beethoven an Birchall.

Vienna 1. Octr. 1816.

My Dear Sir,

I have duly received the £ 5 and thought previously you would not increase the number of Englishmen neglecting their word and honor, as I had the misfortune of meeting with two of this sort. In reply to the other topics of your favor, I have no objection to write variations according to your plan, and I hope you will not find £ 30. too much, the Accompaniment will be a Flute or Violin, or a Violoncello; you'll either decide it when you send me the approbation of the price, or you'll leave it to me. I expect to receive the songs or poetry — the sooner the better, and you'll favor me also with the probable number of Works of Variations you are inclined to receive of me. The Sonata in G with the accompan^{t}. of a Violin is dedicated to his Imperial Highness Archduke Rodolph of Austria — it is Op^{s}. 96. The Trio in B^{b}. is dedicated to the same and is Op. 97. The Piano arrangement of the Symphony in A is dedicated to the Empress of the Russians — meaning the Wife of the Emp^{r}. Alexander — Op. 98.

Concerning the expences of copying and packing it is not possible to fix them before hand, they are at any rate not considerable, and you'll please to consider that you have to deal with a man of honor, who will not charge one 6^{d}. more than he is charged for himself. Messrs. Fries & Co. will account with Messrs. Coutts & Co. — The postage may be lessened as I have been told. I offer you of my Works the following new ones. A Grand Sonata for the Pianoforte alone £ 40. A Trio for the Piano with accomp^{t}. of Violin and Violoncell for £ 50. It is possible that somebody will offer you other works of mine to purchase, for ex. the score of the Grand Symphony in A. — With regard to the arrangement of this Symphony for the Piano, I beg you not to forget that you are not to publish it until I have appointed the day of its publication here in Vienna. This cannot be otherwise without making myself guilty of a dishonorable act — but the Sonata with the Violin and the Trio in B fl. may be published without any delay.

With all the *new works*, which you will have of me or which I offer you, it rests with you to name the day of their publication at your own choice. I entreat you to honor me as soon as possible with an answer

having many orders for compositions and that you may not be delayed. My adress or direction is:

Monsieur Louis van Beethoven
N°. 1055 & 1056 Sailerstette
3d. Stock
Vienna.

You may send your letter, if you please, direct
to your
Most humble servant
Ludwig van Beethoven.

(Mr. Birchall
Music Seller
N°. 133, New Bond Street
London.)

10. Lonsdale an Beethoven.

Nov. 8, 1816.

Sir,

In answer to yours' of the 1st. October I am desired by Mr. Birchall to inform you, he is glad to find you are now satisfied respecting his promise of paying you £ 5 — in addition to what you before received according to agreement —, but he did not think you would have delayed sending the Receipt signed after the receipt of the 130 Ducats merely because yóu had not received the £ 5, which latter sum was not included in the receipt. Till it arrives Mr. Birchall cannot at any rate enter into any fresh arrangement, as his first care will be to secure those Pieces he has already paid you for — and see how they answer his purpose as a *Music Seller* — and without the receipt he cannot prevent any other Music Seller from publishing them. In regard to the airs with Variations the price of £ 30 — which is supposed you mean *for each* — is considerably more than he could afford to give — even to have any hopes of seeing them repay him — if that should be your lowest price, Mr. Birchall will give up his Idea of them altogether. The Symphony in A will be quite ready for Publication in a Week: Mr. Ries (who has kindly undertaken the inspection of your works) has it now looking over — but it will not come out *till the day comes* you may appoint. Mr. Birchall fears the Sonata in G and the Trio in B♭ have been published in Vienna before his — he will be obliged to you to inform him of the days, when

you write, that they were published. I am sorry to say Mr. Birchall's health has been very bad for two or three years back — which prevents him from attending to business, and as there are I fear but little hopes of his being much better he is less anxious respecting making *any* additions to his Catalogue than he otherwise would have been — he is much obliged to you for the offer of the Sonata and the Trio — but he begs to decline it — for the reasons before mentioned — hoping to hear soon respecting the paper sent for your signature

I am Sir
for M. Birchall &c.
C. Lonsdale.

P. S. The Sonata in G is published and the Trio will be in a few days. Is Mr. Beethoven's Opera of Fidelio published? where and by whom?

11. Beethoven an Birchall.

Vienna 14. Dec. 1816 — 1055 Sailerstette.

Dear Sir,

I give you my word of honor that I have signed and delivered the receipt to the house Fries & C°. some day last August, who as they say have transmitted it to Messrs. Coutts & C°. where you'll have the goodness to apply. Some error might have taken place that instead of Messrs. C. sending it to you they have been directed, to keep it till fetched. Excuse this irregularity, but it is not my fault, nor had I ever the idea of witholding it from the circumstance of the £ 5 not being included. Should the receipt not come forth at Messrs. C: I am ready to sign any other, and you shall have it directly with return of post.

If you find Variations — in my style — too dear at £ 30, I will abate for the sake of your friendship one third — and you have the offer of such Variations as fixed in our former letters for £ 20 each Air.

Please to publish the Symphony in A immediately — as well as the Sonata — and the Trio — they being ready here. The Grand Opera Fidelio is my work. The arrangement for the Pianoforte has been published here under my care, but the Score of the Opera itself is not yet published. I have given a copy of the score to Mr. Neate under the seal of friendship and whom I shall direct to treat for my account in case an offer should present.

I anxiously hope your health is improving, give me leave to subscribe myself

Dear Sir

Your very obedient Serv[t].

Ludwig van Beethoven.

Mr. Birchall

133, New Bond Street

London.

Bei der Kränklichkeit Birchall's unterblieben weitere Verhandlungen. Aber auch Beethoven's Benehmen trug nicht wenig dazu bei. Denn was sollte man von einem Tonsetzer denken, der, indem er mit dem Verlage der Werke selbstverständlich deren beglaubigte Abschrift verkaufte, nachträglich noch mit einer Rechnung von £ 5 für Copie und Porto hervor rückte? der, als man ihm jene ebenso unberechtigte wie übertriebene Forderung aus Achtung vor seinem Namen und um weiteren Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen einfach auszahlte, mit beleidigendem Misstrauen der Ankunft der Summe entgegen sah, wie aus den taktlosen und wirklich sehr ungehörigen Worten zu Anfang des Briefes vom 1. October 1816 nur zu deutlich erhellt? der ferner durch widersprechende Anordnungen die Meinung erwecken musste, als wolle er die gleichzeitigen Verleger in Wien und in London wie eine Zwickmühle benutzen? der eine anfängliche Forderung von £ 30 im Handumdrehen auf £ 20 ermäſsigte — »aus Freundschaft«, wo doch keine Spur von Freundschaft noch ein Verlangen danach kund gegeben war? u. dgl. mehr. Doch unangenehmer als das Einzelne, welches sich ja zum Theil als Irrthum erwies, berührt der ganze Ton in dem Beethoven hier als »Mann von Ehre« verhandelt. Seine Forderung von £ 30 als zu hoch gegriffen zu bezeichnen, wird keinem einfallen heute im Jahre des Heils 1862 wo Meyerbeer sich von Boosey& Sons für seine Industrieausstellungs-Musik £ 600 bezahlen lässt. Ebenso wenig meinen wir nun, das Haus Birchall habe die £ 5 umsonst ausgegeben, da die Briefe, welche Beethoven desshalb schrieb, jetzt als Autographe das doppelte werth sind. Hier handelt es sich nur, den ungünstigen Eindruck zu begreifen und gerechtfertigt zu finden, welchen das Benehmen Beethoven's auf Alle machen musste, die in dieser Sache geschäftlich mit ihm verkehrten. England gegenüber bleibt dergleichen namentlich noch desshalb zu bedauern, weil es die dortige, leider nicht ungegründete Meinung von der wenig anständigen Art so vieler deutschen Künstler, vermeintliche Rechte und Ansprüche geltend zu machen, auf's neue und durch einen so gewichtigen Namen bestätigt. Doch, gehen wir zu etwas Angenehmerem über.

2.

Beethoven und Stumpff.

In der neuen Auflage der später noch eingehender zu besprechenden Lebensbeschreibung Beethoven's von A. Schindler, die sich mit Recht eine »neu bearbeitete und vermehrte« nennt, vermissen wir doch manches was schon in der früheren Ausgabe oder in den Nachträgen zu derselben stand und zur Kenntniss Beethoven's überaus lehrreich ist. Dahin gehören namentlich die beiden

englischen Berichte über Besuche bei Beethoven, die Schindler in den Nachträgen v. J. 1845 übersetzt mittheilte. Damals meinte er: »Ich gestehe, dass eine Collection solcher Berichte über Beethoven, wie die beiden vorstehenden, zu den interessantesten Novitäten der Zeit gehören müsste« u. s. w. (S. 178.) Jetzt aber hat er nicht Raum dafür, selbst nicht für einen die Hauptsachen zusammen fassenden Auszug, ja nicht einmal für die prägnanten, aus innerster Ueberzeugung geflossenen Worte Beethoven's über seinen Vormann Händel, welche den Kern dieser Berichte bilden; sondern nicht mehr und nicht weniger bekommen wir in der neuen erweiterten Ausgabe zu hören als den kahlen Satz »Wahr ist es, dass Beethoven *Händel* für den »»unerreichten Meister aller Meister«« erklärt hatte; unter den Alten war er ihm der bekannteste« (II, 322) — und wir sollen uns dies wohl so erklären, dass sein Urtheil anders hätte ausfallen müssen, wenn seine Kenntniss der »Alten« umfassender gewesen wäre, denn Hr. Schindler setzt hinzu: »Wie so gar weniges er von Seb. Bach gekannt, ward schon am andern Orte nachgewiesen. Der Grund ist in den Zeitzuständen zu suchen, aber auch darin, dass man in Wien von »»lutherischer Musik«« nichts wissen wollte«. — »Ein Beethoven wird sich ein fremdes Muster zu irgendeinem Werke nehmen!« ruft der entrüstete Biograph auf derselben Seite aus — und mit noch gröſserem Rechte geben wir ihm in ähnlichem Tone zurück: Und Sie wollen uns einreden, ein Beethoven sollte sich nun gar bei seinem Studium fremder Musikwerke nach dem bornirten confessionellen Standpunkte der Wiener gerichtet haben? — Eben in Beethoven's bildsamsten Jahren, um 1800, veranstaltete der ihm damals befreundete Kühnel in Leipzig eine Ausgabe der Werke Bach's, zu welcher Forkel als zu einem »Nationalunternehmen« 1801 sein Leben Bach's schrieb; überhaupt war damals plötzlich ein ganz neuer Eifer thätig für den »Vater der Harmonie«, wie ihn Beethoven, das Unternehmen aufmunternd, nannte, während von der einige Jahre später angekündigten Ausgabe der Werke Händel's von Schaum fast garnichts heraus kam, und die Deutschen sich mit dem begnügen mussten was Mozart u. A. nach unzulänglichen englischen Vorlagen zurichteten. Bach's Musik sei lutherisch gewesen, wird uns gesagt — war denn die von Händel etwa katholisch? und wo steckt das Lutherische in Bach's lateinischen Messen? Beethoven, mitunter fremde Muster zu seinen Werken keineswegs verschmähend, schrieb eine Ouvertüre ausdrücklich »im Händel'schen Styl« — warum nicht eine im Bach'schen? weil er die Ouvertüren des letzteren nicht kannte — oder weil sie keine ausgeprägte Styleigenthümlichkeit besaſsen? — Kann man die Idolatrie höher treiben als Forkel gethan hat? und geschah das alles nicht vor Beethoven's Augen? — Nun haben wir sicherlich nichts dagegen, wenn es der Verfasser noch in seinen späteren Tagen für gut findet, einem jetzt stärker wehenden Zeitwinde zu folgen, aber er sei hier freundlichst erinnert, dass seine Stellung vor funfzehn Jahren noch eine freiere war; und so sehr es jedem frei steht, sich denjenigen Kunstwerken zuzuwenden die ihm behagen, müssen wir doch von einem Biographen fordern, dass er unter allen seinen Wandlungen die entscheidenden Charakterzüge und -Zeugnisse seines Helden unverwischt und unbemäntelt überliefere.

Wir bringen hier also den Zeitgenossen wieder in Erinnerung, was niemals hätte der Vergessenheit übergeben werden sollen, und thun dies in einer neuen Uebersetzung, da die bei Schindler gedruckte allerdings sehr mangelhaft ist. Beide Berichte erschienen in der musikalischen Monatsschrift *The Harmo-*

nicon. Die Verfasserin des zweiten lässt sich nicht angeben; der erste aber ist geschrieben von *J. A. Stumpff*, einem Harfenmacher in London und eifrigen Kunstenthusiasten, einer ehrlichen deutschen Haut die sich durch treuherzige Lobsprüche die Bekanntschaft namhafter Künstler und Dichter zu wege brachte. Stumpff besuchte Beethoven im September 1823, nicht 1824 wie bei Schindler II, 139 steht — doch er selber wird uns alles in schönster Ausführlichkeit erzählen.

1. Ein Tag bei Beethoven. *)

Aus einem Briefe von Wien an einen Freund in London.

Ich erfülle jetzt das Ihnen im letzten Sommer bei meiner Abreise nach Deutschland gegebene Versprechen, von Zeit zu Zeit mitzutheilen, was mir in Betreff der schönen Künste, besonders der Musik, interessant erscheinen möchte; und wie ich Ihnen damals sagte, dass ich mich in Ort und Zeit an keinerlei Ordnung binden würde, so fange ich sogleich mit Wien an. Dies ist die Stadt, die, wenn von Musik die Rede ist, die Hauptstadt Deutschlands genannt werden muss. Anders steht es um die Wissenschaften, man hält sie allgemein für eine der allergeringfügigsten deutschen Universitäten. Der Norden Deutschlands hat zu allen Zeiten die besten Theoretiker besessen: die Bache, Marpurg, Kirnberger, Schwencke, Türk; aber die gefeiertsten Tonkünstler waren immer zahlreicher im Süden, vor allem in Wien. Hier haben Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, M. v. Weber, Spohr u. s. w. nicht blofs ihre musikalische Erziehung erhalten, sondern die meisten von ihnen auch diejenigen Werke geschaffen, welche ihnen den gröfsten Ruhm gebracht haben; und selbst in der allerneuesten Zeit hat Wien einen Ueberfluss an ausgezeichneten Musikern: C. Kreutzer, Stadler, Mayseder, C. Czerny, Pixis, und jenes junge Wunder auf dem Pianoforte — Liszt. Ihnen einen gedrängten Bericht blofs von dem gegenwärtigen Zustande der Musik in Wien zu geben, würde die Grenzen eines Briefes überschreiten, desshalb will ich lieber den noch übrigen Theil des jetzigen dem Einen widmen, der noch immer der glänzendste Schmuck der Kaiserstadt ist — *Beethoven*. Indessen müssen Sie nun nicht etwas von mir erwarten, was einer Biographie ähnlich sieht; das werde ich mir für eine spätere Mittheilung aufsparen. Für jetzt wünsche ich Ihnen nur einen kurzen Bericht von einem eintägigen Besuche bei jenem grofsen Manne abzustatten, und wenn es Ihnen scheinen sollte, als verweile ich in meiner Erzählung bei Kleinigkeiten, so wollen Sie solches gütigst meiner Verehrung für Beethoven zuschreiben,

*) *The Harmonicon*, Jan. 1824, pp. 10—11.

die mich dahin führt alles höchst anziehend zu finden, was nur im entferntesten mit einer so ausgezeichneten Persönlichkeit in Berührung steht.

Der 28. September 1823 wird mir immer als ein *dies faustus* erinnerlich bleiben; in Wahrheit, ich wüsste nicht dass ich jemals einen glücklicheren Tag verbracht hätte. Früh Morgens ging ich in Gesellschaft von zwei Wiener Herren *) — von denen der eine, Herr H*** als sehr vertrauter Freund Beethoven's bekannt ist — nach dem wunderschön gelegenen Orte Baden etwa 12 engl. Meilen von Wien, wo Beethoven sich gewöhnlich während der Sommermonate aufhält. Da ich mit Hrn. H. kam, hatte ich keinerlei Hindernisse zu übersteigen, um vor ihn gelassen zu werden. Er sah mich zuerst sehr ernsthaft an, gleich darauf aber schüttelte er mir herzlich die Hand wie einem alten Bekannten; denn er erinnerte sich dann deutlich meines ersten Besuches bei ihm im J. 1816, obwohl dieser nur von sehr kurzer Dauer gewesen war. Ein Beweis seines vorzüglichen Gedächtnisses.

Ich fand zu meinem aufrichtigen Bedauern eine beträchtliche Veränderung in seinem Aeussern, und es fiel mir sogleich auf, dass er sehr unglücklich aussah. Seine späteren Klagen gegen Hrn. H. bestätigten meine Besorgnisse. Ich fürchtete, er würde kein Wort von dem verstehen was ich sagte; hierin jedoch, freue ich mich sagen zu können, hatte ich mich sehr geirrt, denn er begriff alles sehr gut, was ich langsam und laut sprach. Aus seinen Antworten war es klar, dass ihm nichts von dem entging, was Hr. H. äusserte, obwohl weder dieser noch ich eine Hörmaschine benutzte. Hieraus können Sie schliefsen, dass die über seine Taubheit kürzlich in London verbreiteten Geschichten sehr übertrieben sind. **) Erwähnen muss ich, dass, wenn er Clavier spielt, dies gewöhnlich auf Kosten von einigen 20 bis 30 Saiten geschieht, so stark schlägt er drauf. ***) Nichts kann lebhafter, munterer und — um einen Ausdruck zu gebrauchen, der seine eignen Symphonien so passend charakterisirt —

*) Sicherlich *Streicher* und *Carl Holz*.

**) »Wahrscheinlich war jener Tag auch für Beethoven's Gehör ein "Dies faustus", denn dann und wann gab es Tage, wo sein linkes Ohr *einzelne* Worte auffassen konnte, wenn der Redende den Mund dicht an's Ohr hielt. Sonst blieb auch dieses taub für alle menschlichen Laute, selbst Jener, die ihn stets umgaben«. *Schindler*, Beethoven in Paris, u. s. w. 1841, S. 167.

***) »Das ist in der That übertrieben, wenn es auch mit dem Aufschlagen, das öfters eine oder einige Saiten büfsen mussten, seine Richtigkeit hat. Er hörte ja in jener Zeit nichts mehr von dem, was er spielte«. *Schindler* S. 167.

energischer sein, als seine Unterhaltung, wenn es nur erst gelungen ist ihn in eine gute Laune zu versetzen; aber eine ungeschickte Frage, ein übel angebrachter Rathschlag (z. B. hinsichtlich der Heilung seiner Taubheit) reicht völlig hin, ihn uns für immer zu entfremden.

Er wünschte für eine Composition, mit der er gerade beschäftigt war, den höchst möglichen Ton der Posaune zu wissen und fragte Hrn. H. danach, dessen Antwort ihm aber nicht zu genügen schien. Er sagte mir darauf, dass er in der Regel bemüht gewesen, sich durch die betreffenden Künstler selbst über den Bau, Charakter und Umfang aller Hauptinstrumente unterrichten zu lassen. Er stellte mir seinen Neffen vor, einen schönen jungen Mann von etwa 18 Jahren, den einzigen Verwandten mit welchem er auf freundschaftlichem Fufse lebt, und sagte: »Sie können ihm, wenn Sie wollen, ein Räthsel auf Griechisch aufgeben«, womit er nur, wie man mich bedeutete, die Kenntniss des jungen Mannes in jener Sprache angeben wollte. Die Geschichte dieses Verwandten wirft das hellste Licht auf Beethoven's Herzensgüte; der liebevollste Vater hätte nicht gröfsere Opfer bringen können, als er gethan.

Nachdem wir über eine Stunde bei ihm gewesen waren, verabredeten wir in dem romantischen und schönen Helenenthale, etwa zwei engl. Meilen von Baden, um ein Uhr zusammen zu essen. Nachdem wir die Bäder und andere Merkwürdigkeiten des Ortes besehen hatten, gingen wir gegen 12 Uhr wieder nach seinem Hause, und da er schon auf uns wartete, machten wir uns sofort auf den Weg nach dem Thale. Beethoven ist ein tüchtiger Fufsgänger und hat seine Freude an mehrstündigen Spaziergängen, besonders durch wilde und romantische Gegenden. Ja, man erzählte mir, dass er mitunter ganze Nächte mit solchen Ausflügen verbringe und oft mehrere Tage zu Hause vermisst werde. *) Auf unserm Wege in das Thal blieb er oft plötzlich stehen und zeigte mir die schönsten Punkte oder machte Anmerkungen über die Mängel der neuen Gebäude. Dann wieder schien er ganz in sich selbst versunken und summte blofs auf unverständliche Weise vor sich hin; ich hörte jedoch, dass dies seine Art zu componiren sei, und auch, dass er niemals eine Note niederschreibe, bis er einen bestimmten Plan für das ganze Stück entworfen habe. **)

*) »In der ganzen dritten Periode seines Lebens [1814—27] war dies nicht ein Mal der Fall«. *Schindler* S. 169.

**) »Mit der Idee zu einem Werke war auch bei Beethoven zugleich der Plan da, mit dessen Ausführung er keine Viertelstunde Zeit versäumte. Eine einzige Ausnahme

Da der Tag ausnehmend schön war, speisten wir im Freien, und was Beethoven besonders zu gefallen schien, war dies, dass wir die einzigen Gäste im Hôtel und den ganzen Tag für uns allein waren. Die Wiener Mahlzeiten sind in ganz Europa berühmt und die für uns bestellte war so luxuriös, dass Beethoven nicht umhin konnte über die Verschwendung Bemerkungen zu machen. »Wozu so viele verschiedene Gänge?« rief er aus, »der Mensch steht wenig über andern Thieren, wenn der Esstisch sein Hauptvergnügen bildet«. Solche und ähnliche Betrachtungen machte er während unserer Mahlzeit. Von Speisen liebt er blofs die Fische, von welchen die Forelle sein Liebling ist. Er ist ein grofser Feind von allem Zwange, und ich glaube es giebt Niemand in Wien, der von allen, selbst von politischen Gegenständen mit so wenig Zurückhaltung spricht, als Beethoven. Er hört schlecht, aber spricht bemerkenswerth gut, und seine Beobachtungen sind so charakteristisch und so originell wie seine Compositionen.

Im ganzen Verlauf unseres Tischgespräches war nichts so anziehend, als was er über *Händel* sagte. Ich safs dicht neben ihm und hörte ihn ganz deutlich auf deutsch sagen: »Händel ist der gröfste Componist der je gelebt hat«.*) Ich kann Ihnen nicht beschreiben, mit welchem Ausdruck (*pathos*), und ich möchte sagen, in welcher Erhabenheit (*sublimity of language*) er von dem Messias dieses unsterblichen Genies sprach. Jeder von uns war ergriffen, als er sagte: »Ich würde mein Haupt entblöfsen und auf seinem Grabe niederknieen«. H. und ich versuchten wiederholt das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber umsonst; ich hörte ihn nur sagen: »In einer Monarchie weiss man wer der Erste ist«, — was sich auf diesen Gegenstand beziehen mag, oder auch nicht. Herr C. Czerny, der, beiläufig gesagt, jede Note von Beethoven auswendig weiss, obgleich er von sich selbst nicht eine einzige Composition spielt, ohne die Musik vor sich zu haben, sagte mir indessen, dass Beethoven bisweilen unerschöpflich sei im Lobe Mozart's. Bemerkenswerth ist, dass dieser grofse Musiker es nicht ertragen kann, seine eigenen früheren

---

hiervon machte der vierte Satz von der 9ten Symphonie . . . Selbst die gröfsten Stücke in Fidelio zeigen in der *ersten* Partitur nicht die mindesten Aenderungen in der Form, wohl aber einen Kampf mit den Rhythmen, sowie auch Tausende von Aenderungen in der Instrumentirung und in Führung der Singstimmen«. *Schindler* S. 169.

*) »Mozart drückte sich auf eine ähnliche Weise aus, und Haydn war bei einer Aufführung des Messias in der Westmünster-Abtei durch die erhabenen Melodien fast überwältigt und weinte wie ein Kind«. *Harmonicon.*

Werke loben zu hören, und ich erfuhr, dass man ihn am sichersten ärgerlich machen kann, wenn man über sein Septett, die Trios u. dgl. Complimente vorbringt.*) Seine letzten Erzeugnisse, an denen man in London so wenig Geschmack findet, die aber von den jungen Künstlern in Wien so sehr bewundert werden, sind seine Lieblinge. Seine zweite Messe, höre ich, sieht er als sein bestes Werk an.

Gegenwärtig ist er mit einer neuen Oper Namens *Melusine* beschäftigt, deren Text von dem berühmten aber unglücklichen Dichter Grillparzer ist. Er kümmert sich sehr wenig um die neuesten Arbeiten lebender Componisten, so wenig, dass er, über den Freischütz befragt, zur Antwort gab: »Ich glaube, *ein gewisser* Weber hat ihn geschrieben«.**) Es wird Sie freuen zu hören, dass er ein grofser Bewunderer der Alten ist. Homer, besonders seine Odyssee, und Plutarch zieht er allen andern vor; und von den vaterländischen Dichtern studirt er vorzugsweise Schiller und Goethe. Der letztere ist sein persönlicher Freund.***) Von der britischen Nation scheint er unveränderlich die günstigste Meinung zu hegen; »ich liebe die edle Einfachheit der englischen Sitten«, sagte er und fügte noch andere Lobsprüche hinzu. Es schien mir, als ob er noch einige Hoffnung habe, dieses Land mit seinem Neffen besuchen zu können. Ich darf nicht vergessen zu erwähnen, dass ich ein Trio von ihm im Manuscript†) für Pianoforte, Violine und Violoncell gehört habe, welches mir sehr schön vorkam und, wie ich vernehme, nächstens in London erscheinen wird. Das Porträt, welches Sie von ihm in den Musikhandlungen sehen, gleicht ihm jetzt nicht, doch mag es dies vor acht bis zehn Jahren gethan haben.††)

---

*) »Wahr ist es, dass er vom Septuor und dem Quintett für Fortepiano mit Blaseinstrumenten nicht sprechen hören mochte, weil beide Werke, besonders letzteres, zu wenig von *seinem* eigenthümlichen Gepräge inne haben. Von allen anderen Werken ohne Ausnahme sprach er, wenn man ihn auf ein und das andere führte; über einzelne seiner Klavierwerke mit gröfserer Vorliebe, als über seine gröfste Simphonie«. *Schindler* S. 171.

**) »I believe *one* Weber has written it«. — »Beethoven hatte sich mit der Musik vom Freyschütz bald nach dessen Aufführung in Wien bekannt gemacht und sie *hoch gestellt*«. *Schindler* S. 172.

***) »Er hat es im selben Jahr (1823) noch bewiesen!!!!!« *Schindler* S. 172. Vgl. dessen Leben Beethoven's 1. Aufl. S. 84.

†) »Das ist ein Irrthum. Nach dem Trio (Op. 97) hat er keins mehr geschrieben, und dieses war schon seit einigen Jahren im Druck heraus«. *Schindler* S. 173.

††) »Es war der Kupferstich von Letronne«. *Schindler* S. 173.

Ich könnte Ihnen noch viel von diesem ausserordentlichen Manne erzählen, der, nach dem was ich von ihm gesehen und erfahren habe, mir die tiefste Verehrung eingeflöfst hat; aber ich fürchte, ich habe Ihre Zeit schon zu lange in Anspruch genommen. Die freundliche und herzliche Weise, mit welcher er mich behandelte und mir Lebewohl sagte, hat einen Eindruck in meinem Geiste gelassen, der für das Leben dauern wird. Adieu. *)

Σ.

2. Ein Besuch bei Beethoven. **)

(Auszug aus einem von einer englischen Dame geschriebenen Briefe; datirt Wien, October 1825.)

* * * * *

— Die kaiserliche Bibliothek ist der schönste Saal, den ich je gesehen habe, und der Bibliothekar [Graf Moritz v. Dietrichstein] sehr freundlich und zuvorkommend. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen erzähle, dass es diesem nach unendlicher Mühe gelungen ist, mir den Zutritt zu Beethoven zu verschaffen — der so ausserordentlich schwer zugänglich ist, jedoch auf das Briefchen, in welchem er gebeten wurde mir zu erlauben, dass ich ihm einen Besuch abstatten dürfe, antwortete —

»*Avec le plus grand plaisir, je recevrai une fille de* * * * * * *

Beethoven.«

Wir begaben uns nach Baden, einem hübschen Städtchen in dem Erzherzogthum Oesterreich, etwa 15 engl. Meilen südwestlich von Wien und sehr besucht wegen seiner heissen Bäder (woher es seinen Namen hat, wie unser Bath), wo *der Gigant der lebenden Componisten* — wie Herr **** ihn stets zu meinem Vergnügen zu nennen pflegt — während der Sommermonate verweilt.

Die Leute schienen erstaunt, dass wir uns so viele Mühe gaben; denn, so unbegreiflich es auch denen vorkommen mag, welche irgend Kenntniss von der Musik oder Geschmack dafür besitzen, in Wien ist seine Herrschaft vorüber, ausser in den Herzen weniger Auserwählten,

---

*) »Der Gedanke, dass ich die *Achtung* und *Freundschaft* eines Beethoven mit mir, einstens, nach London gebracht, und die lebhafte Erinnerung der letzten gegenseitigen seelenvollen Umarmung auf der Landstrafse von Baden nach Wien, noch am Waagen, durchbebt mich stets noch mit neuen Gefühlen die ich zu schildern nicht vermag«. Stumpff in einem Briefe an Schindler v. 15. Nov. 1839; in Lonsdale's Sammlung.

**) *The Harmonicon*, Dec. 1825, pp. 222–223.

denen ich aber, nebenbei gesagt, noch nicht begegnet bin*); und ich wurde sogar bedeutet, mich auf einen rauhen, unhöflichen Empfang gefasst zu machen. Als wir anlangten, war er soeben durch ein Regenschauer nach Hause gekommen, und stand im Begriff seinen Rock zu wechseln. Nach allem was ich von seinem brüsken Wesen gehört hatte, bekam ich schon Unruhe, er möchte uns eben nicht sehr herzlich empfangen: als er aus seinem Heiligthum hervor trat, eiligen und sehr festen Schrittes; aber er redete uns auf eine so sanfte, so höfliche und so freundliche Weise an, und mit so viel Aufrichtigkeit in seiner Freundlichkeit, dass ich nur Herrn **** kenne mit dem er verglichen werden kann**), welchem er sehr ähnlich ist, an Gesicht, Figur, Haltung wie auch in den Ansichten. Er ist klein, dünn und hinreichend aufmerksam auf persönliche Erscheinung. Er bemerkte, dass **** viel von Händel halte, dass er selber ihn ebenfalls *liebe;* und fuhr einige Zeit fort im Lobe dieses grofsen Tonsetzers. Ich unterhielt mich schriftlich mit ihm, denn ich fand es unmöglich mich hörbar zu machen; und obgleich dies eine sehr holperige Art von Mittheilung war, so hatte es doch nicht viel auf sich, da er immer frei und unaufgefordert fort sprach, und weder auf Fragen wartete, noch lange Antworten zu erwarten schien.***) Ich wagte es, meine Bewunderung für seine Compositionen auszudrücken, und pries u. a. seine *Adelaide* in Worten, die für meinen Verstand von ihren Schönheiten keineswegs zu stark waren. Er bemerkte sehr bescheiden, dass die Dichtung schön sei.

Beethoven spricht gut Französisch — wenigstens im Vergleich mit den meisten andern Deutschen †), — und unterhielt sich mit **** ein

---

*) »Der Geschmack der vornehmen Welt Wien's ist ihrer Regierung würdig; zur Zeit ziehen sie Carl Czerny dem Beethoven vor. Als Mozart lebte und seine Opern in jener Stadt aufgeführt wurden, bevorzugten Hof und *beau-monde* den Salieri aus Opposition gegen ihn!« *Harmonicon.* — Die Worte »*with whom I have not yet met*, denen ich aber noch nicht begegnet bin« übersetzt *Schindler* S. 175: »unter denen ich aber den Herrn Bibliothekar [Dietrichstein] nicht fand« — was doch eine Fälschung ist, mag es mit der Abneigung des Grafen gegen Beethoven auch seine Richtigkeit haben.

**) »Eine literarische Persönlichkeit, bemerkenswerth wegen Herzensgüte und Sitteneinfalt«. *Harmonicon.*

***) »Lady ** charakterisirt mit diesem Letzteren die Conversation mit Beethoven treffend. In dieser Art war sie mit Fremden fast stets«. *Schindler* S. 176. Aber Schindler's Uebersetzung der Worte »*and did not wait for questions*« durch »und weder auf Fragen *antwortete*« verändert und vergröbert den Sinn doch wohl unnöthig.

†) »Ein solches Urtheil von einer Britin zu hören klingt doch gar zu possierlich«. *Schindler* S. 176. Die Deutschen zu 30—40 Millionen veranschlagt, hat sie gewiss recht.

wenig auf Lateinisch.*) Er sagte mir, er würde Englisch *gesprochen* haben, aber seine Taubheit habe ihn verhindert, es weiter in unserer Sprache zu bringen, als bis zum Lesen.**) Er sagte, dass er die englischen Schriftsteller den französischen vorziehe, denn »*ils sont plus vrais*«. Thomson ist sein Liebling, doch seine Bewunderung für Shakespeare ist in der That sehr grofs.

Als wir Anstalt machten uns zu entfernen, bat er uns noch zu bleiben — *Je veux vous donner un souvenir de moi*«. Er begab sich darauf an den Tisch eines Nebenzimmers und schrieb zwei Zeilen Musik — eine kleine Fuge [Canon] für das Pianoforte, — und überreichte sie mir auf die liebenswürdigste Weise. Darauf ersuchte er mich, ihm meinen Namen vorbuchstabiren zu wollen, damit er sein Impromptu correct überschreiben könne. Sodann nahm er meinen Arm und führte mich in das Zimmer wo er geschrieben hatte (damit ich seine ganze Wohnung zu sehen bekomme), welches ganz das eines Autors, aber vollkommen reinlich war; und obwohl nichts von dem Ueberflusse eines Reichen andeutend, doch auch keinen Mangel zeigte weder an nützlichen Mobilien, noch an netter Aufstellung derselben. Man darf jedoch nicht vergessen, dass dies seine Landwohnung ist und dass die Wiener nicht so verschwenderisch oder so eigen in ihren Hausgeräthschaften sind, als wir. Ich führte ihn behutsam in ein Zimmer auf der andern Seite zurück, in welchem sein grofses, ihm von den HH. Broadwood geschenktes Pianoforte stand: aber er schien bei dessen Anblick melancholisch zu werden und sagte, es sei sehr in Unordnung, denn auf dem Lande sei ein äusserst schlechter Stimmer. Er schlug einige Töne an, um mich zu überzeugen; nichtsdestoweniger legte ich das handschriftliche Blättchen, welches er mir soeben gegeben hatte, auf das Pult und er spielte es ganz simpel durch, aber präludirte dazu mit drei oder vier Accorden — solche Händevoll Noten! — das würde Herrn **** zu Herzen gegangen sein.***) Dann hielt er inne, und ich

---

*) »Wie? was? er war ja nicht über *lima*, *limae* hinaus! Da sieht man wieder deutlich, wie ein grofser Mann *alles* kann, alles können *muss*, was seine Bewunderer ihm andichten«. *Schindler* S. 176. Es wird wohl Spanisch gewesen sein.

**) d. h. bis zum Lesen von Uebersetzungen; s. unten S. 450 u. *Schindler* II, 181.

) »*but prefaced it by three or four chords — such handfuls of notes! that would have gone to Mr. *'s heart*«. Bei *Schindler* S. 177 ist dies übersetzt: »aber er präludirte mit drei oder vier Akkorden, *solchen Handvoll Noten* (?), *dass sie Herrn * beinahe zu Herzen gegangen wären*« — und dazu macht er folgende Bemerkung: »Welcher ungeheure musikalische Geist spricht aus diesen Worten der Lady! — Doch sie meint es gut«. Die Dame spricht hier nicht im mindesten von ihrem Begleiter, sondern spielt

wollte um keinen Preis mehr erbitten, da ich fand dass er spielte ohne selber Freude daran zu haben.

Wir nahmen Abschied von einander auf eine Weise, die man in Frankreich dauernde Freundschaft nennen würde; und er sagte, ganz aus freien Stücken, er würde uns gewiss besuchen, wenn er nach England kommen sollte.

3. Stumpff an Beethoven.*)

London July 29den 1825.

Der die Ehre haben wird Ihnen diesen Brief zuzustellen ist Herr Georg Schmart [Sir George Smart], mein Nachbar und Freund, ein Musiker und Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft in London, welcher neugierig ist, das Land kennen zu lernen, welches die Schöpfer so vieler unsterblichen Werke der Tonkunst gezeugt, gebildet und vollendet hat. Würden Sie solchen einer geneigten Aufnahme würdigen, so würden Sie mich sehr verbinden.

Vor allen nun muss ich Sie erst recht inständigst um Verzeihung bitten, dass ich Ihnen die versprochenen Händel'schen Werke noch nicht zugesandt habe, ob ich gleich solche, gleich nach meiner Rückkunft nach London aufsuchte, und auch so glücklich war einen wohlerhaltenen Satz davon zu bekommen, indem die Platten der besseren Ausgabe längst zerstöret und nie wieder gestochen worden sind, und es ziemlich schwer hält einen wohlerhaltenen Satz zu bekommen.**) Ich erlaube mir hier die Freiheit Ihnen zu bekennen, dass die Hauptursache warum solche noch nicht abgeschickt wurden, war: weil ich glaubte das unbeschreibliche Vergnügen zu haben, den gröfsten Tonkünstler in London zu sehen; und dann auch, weil es mir an einer sicheren Gelegenheit gemangelt, und noch mangelt, solche nach Wien zu senden; und auch, da Sie zu mir den Wunsch äuserten, auch einen Satz für einen K. K. Prinzen [Erzherzog Rudolph] zu haben; und sollten Sie es noch entschlossen sein, so nehme ich mir die Freiheit Ihnen zu melden, dass ich auch zu diesem Zwecke

---

auf einen Londoner Bekannten an, der ein Liebhaber solcher massigen Griffe gewesen sein muss. Ist ihre Bemerkung also nicht ganz drollig und durchaus unanfechtbar? Und dies benutzt Hr. Schindler in seinem Unverstande zu einem albernen Spotte, auf den die Engländer, käme er ihnen zu Ohren, nichts erwidern würden als das zu unserer Schande schon so oft geäusserte — »Deutsche Ungezogenheit!«

*) In Lonsdale's Besitz, wie auch die folgenden Schreiben.

**) Die um 1790 erschienene Ausg. von Arnold ist gemeint, und diese kommt in gut erhaltenen Sätzen noch heute sehr oft zum Verkauf, vielleicht häufiger als damals.

einen Satz ausfündig gemacht. Und so könnten daher beide Werke, in einer Kiste, vielleicht durch den Oesterreichischen Gesandten in London auf die wenig kostspielichste Weise unter des K. K. Prinzen Adresse nach Wien befördert werden. Sie würden mich daher sehr verbinden, wenn Sie die Güte haben wolten mich in einem Briefe mit Ihren Wünschen bekannt zu machen, welche[n] ich dann ohne Verzug zu willfahren bereit sein würde.

Noch nehme ich mir die Freiheit hier zu erwähnen, dass es mir sehr leid thut, dass die Sieben Werke von Ihrer Composition die mir Ihr Hr. Bruder zum verkauf in London zugesandt, aller Mühe ungeachtet noch unverkauft bei mir liegen, und ich fange an zu zweifeln an einem günstigen Erfolg, indem sich keine von den vielen Kunsthandlungen damit befangen [befassen] will.

Wegen Ihrer Schlacht von Vittoria habe ich mich vielfältig erkundigt, selbst bei denjenigen so dem König am nächsten stehen, habe aber weiter nichts erfahren können als: dass mann bedaure dass mann mir in dieser Sache nicht dienen könne und dass der damalige Chef des Musikalischen Departments am Hofe zu einer andern Stelle im Auslande befördert sei, und dass, vielleicht, sich ein günstiger Zufall ereignen möge den König daran zu erinnern.

Endlich nehme ich mir noch die Freiheit Ihnen zu bekennen, dass mein wallend Herz der Vorsicht [Vorsehung] den innigsten Dank zollt, die mich nach dem lieben Baaden führte und mich den Liebling der Musen und den Schöpfer der erhabensten Ton-Gebilde von Angesicht zu Angesicht blicken liefs, dessen gütige Aufnahme der ich gewürdigt wurde, mich dief durch drungen und mit Bewunderung und heisem Dankgefühl erfüllt hat. In der Erwartung, dass Sie sich einer dauerhaften Gesundheit erfreuen habe ich die Ehre zu sein

Euer Hoch Wohlgeboren

44 Great Portland Street — unterthänigster Diener
Portland Place. — J. A. Stumpff.

P. S. Die oben erwähnten Händel'schen Werke bestehen aus 40 gebundenen Bänden, und erbitte ich mir noch die Freiheit den Hrn. Streicher und dessen Familie aufs herzlichst zu grüfsen.

mit mehreren Veränderungen ist ein [d. i. dieser] Brief durch Sir G. Shmart abgegangen.

Seiner Wohlgeboren Herrn
Herrn Luis van Beethoven
in
durch Güte. Wien.

Hiernach sprach Beethoven bei jenem Besuche im Sept. 1823 den Wunsch aus, sowohl für sich wie für seinen Schüler, den Erzherzog Rudolph, einen Satz von der besten Ausgabe der Händel'schen Werke zu erhalten. Als Stumpff nun beinahe zwei Jahre später ihm mittheilte, dass zwei Exemplare zur Verfügung ständen, muss er nicht in der Lage gewesen sein, das seine bezahlen oder vergüten und die Uebersendung beider veranlassen zu können, und so bot sich dem wackern Stumpff erst nach einem Jahre eine sichere Gelegenheit dar, dem grofsen Tonmeister das ihm bestimmte Exemplar sicher zukommen zu lassen. Stumpff berichtet hierüber in seinem Tagebuche:

»London, August 24sten, 1826.

»Mein Neffe Heinrich Stumpff verliefs mich, um zu seinem Vater zurück zu kehren und fuhr mit einem Hamburger Schiffe, die Thetis genannt, Capitain J. Rutherford. Er nahm zwei Kisten mit sich: die eine enthielt seine Habe und Kleider, und die andere die Werke von Händel in 40 Bänden, gesandt an den gröfsten lebenden Componisten Luis van Beethoven als ein für ihn bestimmtes Geschenk, und ihm in Wien durch den dortigen Pianofortemacher Hrn. Streicher zu übergeben. Heinrich wird von seiner Heimat aus eine Gelegenheit nach Wien ausfindig machen und alle Kosten bezahlen.

»In die Partitur des *Messias* habe ich folgende Worte geschrieben:

Herr Luis van Beethoven wird gebeten, diese wohlbekannte und vollständige Ausgabe von Händel's Werken in 40 Bänden gütigst anzunehmen als ein Zeichen der grofsen Werthschätzung und tiefen Verehrung von

In London. J. A. Stumpff.

»Die obige Sammlung kostet £ 45.«

Stumpff, keineswegs ein reicher Mann, bezog das Exemplar von C. Lonsdale und bezahlte es theils mit Geld theils mit einer Harfe. Als das schöne Geschenk anfangs December 1826 in Wien anlangte, lag Beethoven schon in seiner letzten Krankheit. Im Bette unterzeichnete er den von Streicher geschriebenen Empfangsschein.

Wien 14t., Dec: 1826.

Herrn Baptist Streicher, hier.

Ich bestättige Ihnen hiermit doppelt lautend, (: doch nur einfach gültig:) den richtigen Empfang der mir durch Sie, von Herrn A: Stumpff in London zugesandten sämmtlichen Händelschen Werke, bestehend aus 40 Bänden; nebst Reichard's Taschenbuch für Reisende und einem Briefe von Herrn George Smarth.

Ludwig van Beethoven

mp.

Reichard's Taschenbuch für Reisende sollte dem Freunde auf der längst beschlossenen Fahrt nach London ein Rathgeber sein — aber jetzt winkte eine höhere Hand zur letzten Reise.

Streicher übersandte die Bescheinigung an Stumpff am 5. Jan. 1827 und fügte einen Bericht über die Aufnahme des Geschenkes hinzu, von dem Hr. Lonsdale freilich nur die Adresse besitzt, der sich aber seinem wesentlichen Inhalte nach durch den Abdruck im *Harmonicon* erhalten hat.

4. Streicher an Stumpff.

Wien, den 5. Januar 1827.

* * *

Ihrem Wunsche gemäfs richteten wir es so ein, dass die 40 Bände von Händel's Werken, welche Sie an uns sandten als ein Geschenk für L. v. Beethoven, ihm frei von allen Kosten übergeben wurden, und es wird Ihnen höchst angenehm sein zu erfahren, dass Ihr Geschenk dem armen Beethoven, der so elend an sein Krankenbett gefesselt ist, die gröfste Freude bereitete und ihn seine trübselige Lage vergessen machte. Ein Buch [Compositionen] von einem seiner Londoner Bekannten wurde ihm zur selben Zeit mit Ihrem Händel übergeben; er nahm es in seine Hand und legte es bei Seite ohne eine Sylbe zu äussern. Dann zeigte er mit seinem Finger auf Händel's Werke, und mit Gefühl und Erhebung sagte er '*Das ist das Wahre!*' Beethoven liegt an der Wassersucht darnieder, und obschon die Operation des Abzapfens vorgenommen ist, erklären doch seine Aerzte dass er sich in äusserster Gefahr befindet. Unter diesen Umständen werden Sie ihn entschuldigt halten, dass er Ihnen nicht selber dankt; aber er hat mich gebeten, solches für ihn zu thun, und ich hoffe mich des ganzen Geschäftes zu Ihrer Zufriedenheit erledigt zu haben. Ich bin, etc.

The Harmonicon v. Febr. 1827, p. 23. In dem Journal wird hinzugefügt: »Obwohl Hr. Beethoven nicht selber einen Danksagebrief an Hrn. Stumpff schrieb, setzte er doch seinen Namen unter das Schriftstück, welches den Empfang der Händel'schen Werke anzeigt, und mit einer Deutlichkeit wie ich ihn niemals zuvor geschrieben sah. Ohne Zweifel gab er sich alle mögliche Mühe, seinem Freunde die grofse Achtung zu bezeugen welche er bei ihm geniefst.« — Hr. Schindler, welcher dieser ganzen Sache ferner stand, widmet derselben nur folgende Worte einer Anmerkung: »Im Jahr 1826 hat er [Stumpff] *sämmtliche Werke von Händel* [soll heissen: Arnold's Ausgabe eines grofsen Theiles der Werke Händel's] in 40 Folio-Bänden unserm Meister zum Geschenk gemacht, wobei dieser nur eines [eins] zu bedauern gehabt, dass er aus Mangel an Kenntniss der englischen Sprache Text und Musik zu vergleichen ausser Stand gewesen. Dennoch war die Freude an diesem in jeder Beziehung sehr werthvollen Geschenke eine grofse.« (II, 139.)

Als Beethoven bald darauf, immer bedenklicher erkrankend, durch die Londoner Freunde die dortige philharmonische Gesellschaft um ein Concert zu seiner Unterstützung anging (worüber wir gelegentlich später die vorhandenen

Quellen zusammen stellen und uns weiter äussern werden), antwortete ihm Stumpff am 1. März.

5. Stumpff an Beethoven.

Herrn Lud. v. Beethoven Wien.

London den 1sten Mertz 1827.

Entwurf etwas verändert abgesandt.

Sehr hochgeschätzter Herr und Freund

Wie sehr mich die Nachricht erschreckt und mit Schmerzen durchdrungen, dass Sie an einer langwierigen Krankheit leiden, die Sie mir nun selbsten in einem Briefe vom 8ten Febr. mitgetheilt, kann ich mit Worten nicht ausdrücken. Schon seit der ersten Nachricht davon, die ich durch die Güte Hrn. Streichers erhielt, vergingen fast wenige Tage wo ich nicht recht lebhaft an Sie gedacht; oft stehe ich im Geiste, in der Stube, an dem Bette des Leidenden Freundes und frage so often, so ängstlich den Arzt wie es mit dessen Besserung stehe, und möchte ihm gerne die Versicherung abnöthigen dass die Krankheit nicht gefährlich und dass der Kranke bald gänzlich wieder hergestellt sein würde.

Ja, innigst verehrter Freund! könnten herzliche und heise Wünsche eines Freundes Ihre Genesung bewürken, so würden die Herzen Ihrer Verehrer bald auf den Wogen einer Ihrer Brust entströmenden Dank-Simphonie zu *Dem* erhoben werden, der nur allein helfen kann, der seine Geschöpfe väterlich durch unerforschliche Wege dem von ihm gesteckten Ziele entgegen führt.

Dass Ihnen die von mir zugesandten Werke von Händel eine grofse Freude gemacht haben, ist Lohn genug für mich, weil es meine einzige Absicht gewesen ist. Ihren Wünschen gemäfs habe ich ohne den geringsten Verzug den Hrn. George Smart und Moschelles für die gute Sache gewonnen so wohl als die Directoren der Philharmonischen Gesellschaft benachrichtiget, worüber auch dann so gleich berathschlagt wurde, weil aber ein solches Unternehmen sich nicht augenblicklich ausüben lässt so wurde beschlossen: dass fürs erste eine Summe von 100 Pfund so gleich dem Baron Rothschild alhier eingehändigt mit der Bitte solche mit ersterer Post an das Rothschildsche Haus in Wien zu remitiren, mit der Anweisung, dass das Geld, so wie es Ihre Bedürfnisse verlangten in kleinen oder grofern Summen, durch Hrn. Rau, Hofmeister im Baron Ekel'schen Hause, von Ihnen bezogen werden könne, Herr Moschelles, der sich sehr für die Sache interessirt, hat die Güte gehabt solches zu

bewerkstelligen, weil er mit beiden Häusern in Bekanntschaft stehet, und auf mein Ersuchen mit heutiger Post Briefe, die Anweisungen enthaltend, an Baron Rothschild, Ekles und Hrn. Rau abgehen lässt. Für Ihr freundschaftliches Anerbiethen mir in Wien zu dienen, danke ich Ihnen aufrichtig || und wage die Bitte dass || nur einige Noten von Ihrer lieben Hand geschrieben, als ein Andenken, wäre das Ziel meiner Wünsche. Ich habe die Ehre zu verharren

Seine Hochwohlgebohren unterthänester Freund und Diener

J. A. Stumpff.

Das erbetene Autograph konnte Beethoven, der am 26. März verschied, nicht mehr zu Stande bringen. Am Schlusse eines längeren Briefes vom 28. März schreibt Streicher hierüber seinem Londoner Freunde —:

»Beethoven war nicht im Stande, seine Absicht, etwas für Sie zu schreiben, in Ausführung zu bringen; aber er erwähnte Ihrer sehr häufig mit Wärme und Freundschaft. Er nannte Sie einen wahren und edelgesinnten Deutschen und versicherte mir, dass er sich nie von Ihrem herrlichen Geschenk der Händel'schen Werke trennen würde: diese Werke waren seine letzte Freude.«*)

---

*) *Harmonicon*, May 1827, p. 85. — »In der Versteigerung der musikalischen Werke aus Beethoven's Nachlasse erstand Tobias Hasslinger die ganze Collection für *ein hundert Gulden* in Conv. Münze, die beim Ankaufe in England nahe an *siebenzig* Pf. Sterling [£ 45 nach Stumpff's eigner Angabe S. 449] gekostet. Dieses eine Beispiel zeigt, um welchen Preis Gegenstände von minderm Werthe in jener Versteigerung losgeschlagen worden«. *Schindler* II, 140. Ohne Zweifel war der Preis gering, namentlich für die damalige Zeit, denn jetzt kann man in London Sätze von gleicher Güte und Vollständigkeit für einen noch geringeren Preis bekommen; Sir George Smart's Exemplar wurde 1860 in einer Auction für £ 7. 10 = 50 Thlr. verkauft. Haslinger hatte seiner Zeit nichts eiligeres zu thun, als die Sammlung derselben Londoner Handlung zum Verkauf anzubieten von welcher sie bezogen war, und der gute Stumpff sah mit Schmerz die gänzliche Theilnahmlosigkeit des damaligen Wien für die höchsten Angelegenheiten der Kunst. Als das Exemplar in London nicht zu verwerthen war, sand[illegible] Haslinger nachstehende Anzeige an die Allgem. mus. Zeitung: »*Händel's sämmt[illegible] Werke*, in der längst vergriffenen, bekanntlich sehr deutlichen und correcten [I[illegible] Londoner Ausgabe, 40 Folio-Bände stark, trefflich conservirt in Englischen Le[illegible]bänden (mit Händel's kunstvoll gearbeitetem sehr ähnlichem Porträte) aus der V[illegible]lassenschaft des im März d. J. verstorbenen Hrn. Ludwig van Beethoven, und zwar [illegible] nämliche vollständige Exemplar, welches der Selige kurz vor seinem Tode aus Engl[illegible] zum Geschenke erhielt, sind um den Preis von 450 fl. Conv. M. zu haben bey *To[illegible] Haslinger*, Kunst- und Musikalienhändler in Wien, am Graben N°. 572« Intellig[illegible]blatt zur allgem. mus. Ztg. 1828 n. 1, S. 4. Wahrscheinlich in Folge dieser Anz[illegible] erstand die Gemahlin Meyerbeer's die Sammlung, denn letzterer erzählte mir, er h[illegible] von seiner Frau das Exemplar Beethoven's zum Geschenk erhalten.










ML 5 .J25 C.1
Jahrbucher fur musikalische Wi
Stanford University Libraries
3 6105 042 251 855

DATE DUE			

